La Importancia e Influencia de las Artes Plásticas como elemento propagandístico durante el Tercer Reich

Agustín Oramas Ramos Quevedo

Tutores: María de los Reyes Hernández Socorro y Juan José Díaz Benítez

Máster en Gestión del Patrimonio Artístico, Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte. Mención en Mercado del Arte.

Tribunal: Eduardo Galván Rodríguez, Juan Sebastián López García y Lucía Martínez Quintana.



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 2

1.1. Los objetivos del TFM 2-3

1.2. Fuentes y metodología utilizada 3-4

2. MARCO HISTÓRICO 4

2.1. El ascenso del nazismo 4-8

2.2. Primera etapa del Tercer Reich en el poder (1933-1939) 8-11

2.3. El Tercer Reich durante la guerra (1939-1945) 11-12

2.4. La actitud de los alemanes durante el Tercer Reich 12-15

3. LA EXPRESIÓN DEL PENSAMIENTO POLÍTICO A TRAVÉS DE LA ESCULTURA, LA PINTURA Y LOS CARTELES 15

3.1. Aspectos generales 15-17

3.2. La escultura 18-24

3.3. La pintura 24-29

3.4. Los carteles 29-36

3.5. Los artistas y sus obras 36-39

4. CONCLUSIONES 39-41

5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA 42-43

6. ANEXO DE IMÁGENES 44-57

1. INTRODUCCIÓN

Las repercusiones generadas por el Tercer Reich desde su implantación en 1933 hasta su debacle final en 1945 todavía siguen resonando en la actualidad. En su tiempo, se trató de un régimen que, motivado por una serie de factores políticos e ideológicos, sacudió con su belicista política exterior al mundo entero y terminaría arrastrando al resto de naciones a la Segunda Guerra Mundial, guerra que eclipsó a la Primera y que sigue siendo, por sus dimensiones y características, incomparable a ningún otro conflicto bélico. La instauración del tercer Reich supuso la implantación de un régimen totalitario, que subyugó la voluntad del pueblo alemán en torno a una serie de valores que respondían a un marco ideológico-racista muy específico que propugnaba el nacionalsocialismo. De este modo, y cómo no podía ser de otra forma, este pensamiento que defendía el régimen también quedó reflejado en las manifestaciones plásticas realizadas a lo largo de sus casi doce años de existencia. Nos centraremos en este estudio en las manifestaciones escultóricas y pictóricas, así como en la cartelería, por el relevante papel propagandístico que desempeñaron. Si bien es verdad que los estudios sobre el Tercer Reich son muy numerosos, la mayor parte se han centrado en la vertiente política y militar, basándose fundamentalmente en documentos escritos, obviando en mayor o menor proporción el arte que se desarrolló durante el régimen y que representa, indiscutiblemente, otro documento indispensable para comprender el marco ideológico sobre el que se fundamentaba el nacionalsocialismo.

1.1 Los objetivos del TFM

El presente TFM trata de estudiar la incidencia que tuvieron estas manifestaciones artísticas a nivel propagandístico y como se veía reflejado el ideal y los valores que postulaba el nacionalsocialismo a través de las mismas. Con ese propósito, los objetivos específicos planteados han procurado dar respuesta a una serie de cuestiones, relevantes para la comprensión y análisis del tema. ¿Cómo afectó la Implantación del Tercer Reich al mundo artístico y, más concretamente a la escultura, pintura y cartelería? ¿Qué grado de importancia tuvieron estas manifestaciones a nivel propagandístico a la hora de reflejar el pensamiento ideológico-racista sobre el que se fundamentaba el nacionalsocialismo? Por último, ¿Qué importancia generó el Tercer Reich a nivel artístico durante sus casi doce años de existencia? Con mayor o menor profundidad de análisis, estos han sido los

principales interrogantes que se han planteado los autores que han abordado la vertiente artística del Tercer Reich. Se trata, básicamente, de estudiar el papel de las artes plásticas a nivel propagandístico, y el arte que defendía el régimen, un arte atemporal y contracorriente que no compatibilizaba con las corrientes vanguardistas que imperaban durante la primera mitad del siglo XX, por lo que todo ello ha constituido el centro de interés de nuestra incursión en el tema.

Para dar respuesta a estas cuestiones, el trabajo se ha desarrollado a través de una sistematización de los diversos estudios y aportaciones que han contribuido al conocimiento del tema. Nos referimos a trabajos centrados en la importancia que el Tercer Reich otorgó al medio artístico como instrumento de difusión de su ideario político

1.2 Fuentes y metodología utilizada

La perspectiva elegida para abordar el presente trabajo ha condicionado la metodología utilizada para su realización, que se ha centrado, en líneas generales, en la labor de sistematización bibliográfica. Para su elaboración se ha procedido a consultar la bibliografía disponible sobre el tema por un lado, en la BULPGC (Biblioteca de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria) y por otro, en el fondo documental disponible en la biblioteca del CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), procurando abarcar tanto obras de carácter general sobre el periodo de entreguerras o la historia del Tercer Reich, como obras y monografías de carácter más específicos sobre el arte que se desarrolló durante este periodo, centrándonos fundamentalmente en las Artes plásticas y la cartelería. Asimismo, también se ha procedido a la utilización de recursos online para la adquisición de imágenes de las obras seleccionadas. El trabajo bibliográfico de síntesis sobre las diferentes aportaciones realizadas se ha orientado fundamentalmente a sistematizar y estructurar las caracterizaciones generales y líneas interpretativas que los diversos autores consultados han dado al arte desarrollado durante este polémico periodo. El análisis a través de la acumulación de estas aportaciones, muchas de ellas complementarias, nos ha permitido obtener una visión de carácter científico sobre la cuestión analizada e ir respondiendo a los interrogantes planteados al inicio del trabajo, aun cuando todavía queden muchos aspectos del tema pendientes de mayor tratamiento historiográfico.

2. MARCO HISTÓRICO

2.1 El ascenso del nazismo

Para comprender las circunstancias en las que se produjo el nacimiento y ascenso del Nazismo, no podemos soslayar determinados aspectos que se hallan inscritos en el convulso y volátil periodo en el que se desarrolló esta formación política, esto es, el Periodo de entre-guerras. En este contexto, debemos señalar las catastróficas consecuencias (económicas y territoriales), que supuso para Alemania el denominado Tratado de Versalles dictado por los Aliados tras finalizar la Primera Guerra Mundial, una paz impuesta y desproporcionada que generaría un resentimiento generalizado en el pueblo alemán; por su parte, también hemos de señalar la inestabilidad política que se reflejó durante la República de Weimar y por último y, no por ello menos importante, el impacto de la Gran Depresión de los años treinta, que diezmó a la ya de por sí debilitada economía alemana más que a ninguna otra.

Tras la derrota de Alemania en 1918, las cláusulas del Tratado de Versalles impuestas por las potencias vencedoras, supuso para el país germano la pérdida de una décima parte de su población y un 13 % de su territorio. Las cláusulas territoriales incluían la pérdida de Alsacia y Lorena, que serían cedidas a Francia junto a los territorios fronterizos de Eupen, Malmédy y Moresnet. El Sarre fue disgregado de Alemania y el territorio de Renania fue militarizado por tropas anglo-francesas primero y estadounidenses después, pretendiéndose con ello evitar una posible entrada de tropas alemanas a dicha región. El territorio de Schleswig fue cedido a Dinamarca y Memel a Lituania. Por su parte, la creación del nuevo Estado polaco supuso para Alemania la pérdida de Osen y buena parte de la Alta Silesia y Prusia Occidental. El territorio de Danzig pasó a convertirse en ciudad libre bajo el auspicio de la Sociedad de Naciones y se estableció también un corredor de tierra para dar a Polonia acceso al mar, separando de este modo la Prusia Oriental del resto de Alemania. Por último, se prohibió el Anschluss (unión con Austria) y se confiscaron las colonias ultramarinas de Alemania.[1] Si las sanciones territoriales fueron duras, no lo fueron menos las indemnizaciones económicas y materiales en reparaciones de guerra. Como señala Richard Evans: *Se requisaron más de dos millones de toneladas de barcos mercantes, 5.000 locomotoras*

[1] Véase la obra de Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*. Barcelona, Ediciones Península, p. 94.

ferroviarias y 136.000 vagones, 24 millones de toneladas de carbón y muchas cosas más[2]. Las indemnizaciones económicas tendrían que ser abonadas en oro durante un periodo de tiempo que se podía prolongar considerablemente, pues en este sentido, los términos de Versalles no estaban claramente definidos[3]. Asimismo, en caso de que estas indemnizaciones no impidieran financiar el rearme de Alemania, se establecieron también como medida preventiva una serie de cláusulas que exigían la reducción del ejército alemán a 100.000 hombres y la prohibición del servicio militar obligatorio, así como el uso de la aviación, tanques y artillería pesada. La marina alemana también quedó prácticamente desmantelada.[4] El hecho de que la culpabilidad de la guerra recayera exclusivamente en Alemania fue probablemente lo que más indignó al pueblo alemán, como señala Álvaro Lozano: *Con todo, lo más doloroso para los alemanes fueron las cláusulas de las reparaciones que hacían a Alemania responsable por todo el daño infligido a Francia y a Bélgica, así como el artículo 231, que culpabilizaba a Alemania de la guerra*[5], en este contexto, el autor Richard Evans también señala: *[…] por el artículo 231, que obligaba a Alemania a aceptar la culpa exclusiva de que se hubiese iniciado la guerra en 1914.*[6] El Tratado de Versalles sería uno de los puntos principales en los que Hitler basaría sus discursos para atraer y aunar a las masas en una misma dirección. El ascenso del nazismo se fundamentó por medio de los males que afligían a Alemania durante los años veinte y principios de los años treinta, y uno de esos males recaían en las duras condiciones del Tratado de Versalles.[7] En esta misma línea destacan las consideraciones de Álvaro Lozano: *El surgimiento del nazismo resultó, en parte, del fracaso de los vencedores de la Primera Guerra Mundial en establecer un orden estable y viable en Europa*.[8]

El periodo que comprende la República de Weimar estuvo marcado, en líneas generales, por la debilidad política y la inestabilidad económica. En lo que concierne a lo primero, entre el 13 de febrero de 1919 al 30 de enero de 1933 se produjo la friolera cifra de veinte gobiernos diferentes, cuya duración estuvo comprendida por una media de 239 días o lo que es lo mismo, poco menos de 8 meses.[9] No obstante, podemos considerar que

---

[2] Véase la obra de Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 97.
[3] Michael Burleigh (2002): *El Tercer Reich. Una nueva historia*. Madrid, Taurus, p. 76.
[4] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 97.
[5] Véase la obra de Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*. Madrid, Marcial Pons, p. 37.
[6] Richard J. Evans (2003): La llegada del Tercer Reich, p. 97.
[7] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 36.
[8] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 36.
[9] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 118.

tradicionalmente se ha tendido a exagerar la ineficacia de la República de Weimar, ya que la imposibilidad de esta para afrontar los problemas que acaecían al país reflejaban, al menos en parte, antiguos problemas heredados del II Reich, así como a las tumultuosas circunstancias que caracterizaron al periodo de entre-guerras. De no ser por tales circunstancias es muy probable que el rumbo de la República hubiese sido bien distinto[10] y como señala Álvaro Lozano: *La República de Weimar heredó los conflictos políticos y sociales sin resolver del Segundo Reich que se habían exacerbado por la derrota*.[11]El clima de tensión se reflejaba en los constantes enfrentamientos que se sucedían entre grupos políticos rivales, amparados a su vez, por fuerzas paramilitares. La violencia en las calles era común, lo que ponía de relieve un punto de violencia legitimada (a tenor de las circunstancias) la ineficacia de la República para garantizar el orden y los rencores existentes tras la derrota de la Gran Guerra.[12] De este modo, como señala Richard Evans: *Fue en esta atmósfera de trauma nacional, extremismo político, conflicto violento y agitación revolucionaria en la que nació el nazismo*.[13]En lo que se refiere al ámbito económico, la República de Weimar no pudo evitar ni hacer frente a la gran inflación que condujo a una estrepitosa devaluación del marco alemán. En agosto de 1922 se necesitaba más de 1.000 marcos para comprar un dólar y, en su punto más álgido, la inflación generó que los precios alcanzaran la cifra de un billón de veces superior a las existentes con anterioridad a la Gran Guerra.[14]

Entre tanto, en 1923 Hitler intentaría, en colaboración con Ludendorff y otras personalidades dar un golpe de Estado, el denominado *Putsch* de Múnich, que terminaría fracasando estrepitosamente y suponiéndole a este el ingreso en prisión. El golpe fracasó, entre otros aspectos, por estar mal concebido, la insuficiencia de apoyos y su falta de organización. Tras este fracaso Hitler comprendería que la única forma de llegar al poder sería por medio del sistema electoral, es decir, presentándose a las elecciones. Los resultados electorales del partido nazi irían mejorando en función de las vicisitudes y coyunturas (políticas y económicas), que se produjeron durante la República de Weimar. En las elecciones de 1927 los nazis acapararon un total de 75.000 votos, obteniendo tan sólo 7 escaños.[15] Sin embargo, tras una serie de reajustes internos del partido, los

[10] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 123.
[11] Véase la obra de Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 37.
[12] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, pp. 108.
[13] *Ibíd*., p. 108.
[14] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, pp. 139-145.
[15] *Ibíd*., pp. 230-245

nacionalsocialistas se terminarían convirtiendo en una auténtica y compleja formación política en consonancia con el carisma y liderazgo de la figura de Hitler, como indica Richard Evans: *[…] el movimiento nazi se había convertido a mediados de 1929 en un cuerpo político complejo y bien organizado cuyo mensaje se dirigía ya a casi todos los sectores de la población.*[16] El impacto de la Gran Depresión económica internacional afectó desastrosamente, a la ya de por sí frágil economía alemana, el desempleo se disparó y la inestabilidad política se radicalizó aún más. Como señala Michael Burleigh: *La llegada de la Depresión económica mundial de 1929 radicalizó inconmensurablemente la atmosfera política de Alemania*[17]. El desempleo se disparó en Alemania sin precedentes: *En el invierno de 1930-1931 había ya más de 5 millones de desempleados, y hacía poco más de un año que se había iniciado la Depresión; el número llegaba ya los seis millones un año después. A principios de 1932, se informó de que los parados y personas a su cargo constituían aproximadamente un quinto del total de la población de Alemania, casi trece millones de personas en total.*[18] Las cifras probablemente eran aún mayores ya que no se tendía a contabilizar como desempleadas a las mujeres. Esta situación propiciada por la Gran Depresión generaría el ambiente propicio del que se valdría muy acertadamente la propaganda nazi.[19] En las elecciones de 1930, los nacionalsocialistas alcanzaron 107 escaños, mientras que en las de 1932 obtuvieron un total de 230.[20] En las elecciones de 1933 los nazis no obtendrían la mayoría absoluta, pero era indiscutible que ya representaban una importante fuerza política y el 30 de enero de dicho año Hitler fue nombrado Canciller de Alemania, pensando Papen y su camarilla, que podrían mantenerlo controlado; los acontecimientos finalmente revelarían todo lo contrario.[21]El incendio del Reichstag el 27 de febrero de 1933, perpetrado por el comunista holandés Van der Lubbe, fue utilizado por los nazis como pretexto para la aprobación del Decreto del Reichstag, que le otorgaba mayor poder al gobierno de Hitler.[22]Sin duda, la ley de habilitación permitió a los nazis actuar cada vez más deliberadamente con la aprobación de Hindenburg o sin ella. A partir de entonces, la radicalización de los nazis fue ininterrumpida, persiguiendo, neutralizando e ilegalizando a los partidos políticos, sindicatos y demás colectivos con vistas al establecimiento de un

---

[16]Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich* p. 246.
[17] Véase Michael Burleigh (2002): *El Tercer Reich. Una nueva historia*, p. 152.
[18] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 275.
[19] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 71.
[20] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, pp. 298-333.
[21] *Ibíd*., p. 347.
[22] Véase la obra de Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich* pp. 370-371.

régimen totalitario.[23] Finalmente, con la muerte de Hindenburg el 2 de agosto de 1934, Hitler hizo al ejército prestar juramento de lealtad hacia su figura y poco después, se proclamaría *Führer* y dictador absoluto, comenzaba así el Tercer Reich milenario.[24]

2.2 Primera etapa del Tercer Reich en el poder (1933-1939)

La primera fase que comprende el gobierno del Tercer Reich (1933-1945) estará marcada por dos propósitos fundamentales: en primer lugar, alcanzar la consolidación y afianzamiento del nuevo régimen establecido, y, en segundo lugar, preparar a Alemania y al pueblo alemán para la guerra, todo ello con el fin de llevar a buen término el denominado programa *Lebensraum* y el establecimiento del nuevo orden en Europa. En este contexto, nos encontramos ante un periodo marcado por una relativa paz, no exenta de constantes tensiones internacionales en cuanto a lo que a política exterior se refiere, mientras que a nivel interno, el nuevo régimen establecerá unas políticas totalitarias que reconducirán el rumbo de la sociedad alemana, las políticas raciales, su ferviente antisemitismo, los preparativos para la guerra, el control absoluto de la prensa y medios de comunicación-propagandísticos, las políticas económicas y el nuevo orden establecido que girará en un todo unido en torno a una dictadura personalizada en la figura de Hitler, como eje central de un programa visceral, que, a partir del 1 de septiembre de 1939, arrastraría a Alemania y al mundo entero a una conflagración internacional sin precedentes. [25] Durante el periodo de 1933-1939, Alemania experimentó una importante recuperación económica, el desempleo disminuyó considerablemente, descendiendo de seis millones de desempleados en 1933 a un millón en 1938.[26] No obstante, el crecimiento económico estuvo muy vinculado al férreo proyecto armamentístico en el que se vio inmerso el Tercer Reich: *El crecimiento económico de la Alemania nazi fue debido, principalmente, al rápido incremento en el gasto militar, no a una mayor eficiencia de la economía o el aumento de las exportaciones.*[27]

La cuestión racial representó otro de los aspectos fundamentales del marco ideológico del régimen, las leyes de Núremberg de 1935 legitimó el aislamiento del

[23]Véase la obra de Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich* pp. 395-408.
[24] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 87.
[25] Richard J. Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder.* Barcelona, Ediciones Península, pp. 11-12.
[26] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 184.
[27] *Ibíd*., p. 184.

pueblo judío y otros elementos raciales catalogados como inferiores, prohibiéndose, entre otras cuestiones, el derecho de los judíos a la ciudadanía o el matrimonio entre estos y los arios.[28] Durante la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, tuvo lugar la denominada *Kristallnacht* (Noche de los cristales rotos), en la que se produjeron numerosos pogromos, persecuciones, asaltos y saqueos de sinagogas y negocios judíos, así como agresiones e incluso asesinatos hacia estos. Este funesto capítulo se puede considerar como un prólogo, una advertencia, una antesala, un anticipo de lo que estaba por ocurrir.[29]El índice de violencia fue extremo y los destrozos cuantiosos, según las cifras oficiales del propio régimen, 76 sinagogas fueron destruidas y otras 191 resultaron incendiadas. Pese a todo, es muy probable que las cifras reales fuesen todavía más elevadas[30]. No menos relevantes fueron los internamientos de judíos en los campos de concentración: *[…] los aproximadamente treinta mil a los que se había capturado y trasladado a Dachau, Buchenwald y Sachsenhausen para instarles a pensar en la posibilidad de abandonar el país*.[31] Por último, las víctimas mortales durante el Pogromo fueron muy significativas: *[…] la cifra de muertes con toda seguridad fue de centenares y, probablemente, se sitúe entre mil y dos mil*[32]. Tristemente, durante la guerra, este macabro acto terminaría siendo eclipsado por un episodio mucho más siniestro (si cabe) y sistemático, cuyas dimensiones desconcertarían a toda la humanidad.

En lo referente a la política exterior, ésta estuvo marcada por la visión de la figura de Hitler, centrada en la revisión del Tratado de Versalles y en la necesidad de un espacio vital para Alemania hacia el este *(Lebensraum)*, cuestión ya manifestada en su obra *Mein Kampf* (Mi lucha) y, especialmente, en *Zweiten Buch* (segundo libro), que no sería publicado.[33] La política exterior de Hitler consistió en la ejecución de una serie de golpes de fuerza de carácter reivindicativo, al unísono que ofrecía garantías de paz, poniendo en jaque a la comunidad internacional y desarrollándose, de este modo, anexiones territoriales, violación de tratados internacionales y el establecimiento de nuevos acuerdos por mera conveniencia circunstancial. En la búsqueda de aliados destacó el pacto *Antikomitern* con Italia. En este mismo año, la visión antisoviética se vislumbró con

[28] Véase la obra de Richard J. Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder,* pp. 528-545.
[29] Michael Burleigh (2002): *El Tercer Reich. Una nueva historia*, pp. 356-367.
[30] Macdonogh Giles (2009): *Hitler 1938. El año de las grandes decisiones.* Barcelona, Crítica, p. 276.
[31] *Ibíd*., p. 276.
[32] Richard J. Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder.* Barcelona, Ediciones Península, 2005, p. 577.
[33] Véase Matilde Eiroa (2001): San Francisco cap. 17: "La crisis de la seguridad colectiva y los virajes hacia la guerra. La política exterior del Tercer Reich, 1933-1939" de la obra coordinada por Juan Carlos Pereira: *Historia de las Relaciones internacionales contemporáneas.* Barcelona, Ariel, p. 345.

la intervención (no oficial) del Reich durante la guerra civil española (1936-1939). Por su parte, las ambiciones territoriales de Hitler comenzaron a hacerse evidentes con la militarización y ocupación de Renania, que supuso la violación del tratado de Locarno.[34] La anexión de Austria *(Anschluss)* en 1938, como reclamo territorial del Tercer Reich, se produjo sin oposición austriaca ante una Gran Bretaña neutral y una Francia expectante. Este hecho supuso, por lo tanto, la creación de la Gran Alemania (*Gross-Deutschland*).[35]

El siguiente paso de Hitler apuntó hacia la República de Checoslovaquia, que representaba una de las pocas democracias que quedaban en Europa en 1938. El pretexto en sus intenciones invasivas del territorio checo fue la región de los Sudetes, con una mayoría de población de etnia alemana. En este contexto, Hitler se valió de la política de apaciguamiento del primer ministro británico Neville Chamberlain, que deseaba, ante todo, evitar una guerra con Alemania: *Pero Chamberlain todavía no percibía que las intenciones de Hitler pasaban por conquistar Europa y no por corregir simplemente los errores del Tratado de Versalles y proteger a las minorías étnicas alemanas sitiadas. Si se le podía apaciguar en la cuestión de los Sudetes entonces quizás quedaría satisfecho y se podría evitar una guerra.*[36] De este modo, se celebraron los acuerdos de Múnich el 29 de septiembre de 1938 reuniéndose (sin presencia de los checos) las potencias de Alemania, Italia, Gran Bretaña y Francia para acordar la cesión de los Sudetes al Reich, Chamberlain denominó el resultado de tales acuerdos como *La paz de nuestro tiempo*.[37] El 1 de octubre, pues, se produjo la ocupación de los Sudetes y posteriormente, contraviniendo los recientes acuerdos de Múnich, se ejecutó el desmantelamiento final de toda Checoslovaquia tras la ocupación nazi de Praga, dando lugar al Protectorado de Bohemia y Moravia.[38] Desmantelada la última democracia de la Europa del Este, la lógica mostraba que el siguiente movimiento de Hitler apuntaría a Polonia, el pretexto, en esta ocasión, recaía en la ciudad de Danzig. Para evitar una confrontación entre Alemania y la URSS en agosto de 1939 ambas potencias firmaron el Pacto de no Agresión germano-soviético, donde se acordó el reparto de Polonia. Ante tales circunstancias, el 1 de

[34] Véase Matilde Eiroa: (2001) San Francisco cap. 17: "La crisis de la seguridad colectiva y los virajes hacia la guerra. La política exterior del Tercer Reich, 1933-1939" de la obra coordinada por Juan Carlos Pereira: *Historia de las Relaciones internacionales contemporáneas,* pp. 350-351.
[35] Richard J. Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder*, pp. 630-636.
[36] *Ibíd*., p. 655.
[37] Evans Richard J. Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder*, pp. 656-657.
[38] Véase Matilde Eiroa: (2001) San Francisco cap. 17: "La crisis de la seguridad colectiva y los virajes hacia la guerra. La política exterior del Tercer Reich, 1933-1939" de la obra coordinada por Juan Carlos Pereira: *Historia de las Relaciones internacionales contemporáneas,* pp. 355-356.

septiembre de 1939 la *Wehrmacht* ocupó el territorio polaco, desencadenándose así, con la declaración de guerra de Gran Bretaña a Alemania seguida de la de Francia, el estallido de la Segunda Guerra Mundial.[39]

2.3 El Tercer Reich durante la guerra (1939-1945)

Desde 1933 a 1939, la política diplomática calculada de Hitler había logrado la ocupación de Austria y Checoslovaquia, sin el requerimiento de la fuerza armada. Por el contrario, la ocupación de Polonia a través de la fuerza militar supuso la apertura hacia la guerra: *Hitler había empleado el farol, la diplomacia y la subversión contra Austria y Checoslovaquia, que fueron parcial o totalmente absorbidas dentro del Reich alemán, pero a partir del 1 de septiembre de 1939 recurrió a la fuerza militar masiva contra Polonia.*[40] La invasión y ocupación de Polonia por parte de la *Wehrmacht*, gracias al novedoso concepto de guerra rápida, la denominada guerra relámpago *Blitzkrieg* se produjo en menos de un mes para, finalmente, ser repartida entre Alemania y la URSS.[41] Posteriormente, durante la primavera de 1940, Hitler obtuvo numerosas e importantes victorias, en el norte de Europa: Alemania ocupa Dinamarca y Noruega, mientras, en el oeste, Bélgica, Holanda, Luxemburgo y Francia sucumben ante la arrolladora fuerza militar alemana.[42]Los éxitos militares de Hitler, provocaron que Italia abandonara su estado de no beligerancia para entrar en la guerra a favor de éste. Esta alianza, se extendería a un tercer miembro en septiembre de 1940, con la firma del pacto tripartito entre Alemania, Italia y Japón. La batalla contra Inglaterra y la alianza italo-germana provocaron que el conflicto se extendiese al norte de África y al territorio de los Balcanes, a lo que siguió posteriormente, el 22 de junio de 1941, la invasión de Alemania a la URSS, en la denominada "Operación Barbarroja". Estos acontecimientos supusieron para el III Reich abrir un doble frente, que, a la larga, generaría fatales consecuencias para el país germano. La guerra a Rusia, que en un comienzo se desarrolló con importantes éxitos militares por parte de la *Wehrmacht* se encontró, finalmente, con la férrea resistencia rusa y la dureza e inclemencia climática del denominado General Invierno, generándose para

[39] Véase Matilde Eiroa (2001) San Francisco cap. 17: "La crisis de la seguridad colectiva y los virajes hacia la guerra. La política exterior del Tercer Reich, 1933-1939" de la obra coordinada por Juan Carlos Pereira: *Historia de las Relaciones internacionales contemporáneas,* pp. 356-357.
[40] Michael Burleigh (2002): *El Tercer Reich. Una nueva historia*, p. 445.
[41] Richard J. Evans (2011): *El Tercer Reich en guerra*. Barcelona, Ediciones Península pp. 25-30.
[42] Michael Burleigh (2002): *El Tercer Reich. Una nueva historia*, pp. 446-447.

Alemania el comienzo del desastre.[43] La guerra adquirió su ámbito mundial tras el ataque japonés a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, que tuvo como consecuencia la intervención de Estados Unidos en el conflicto. El viraje de la guerra a favor del bando de los aliados comenzaría durante la segunda mitad de 1942, como señala Morales Lezcano: *La segunda mitad del año 1942 es, a todas luces, el período del viraje en la guerra.*[44]A partir de entonces, de manera progresiva pero ininterrumpidamente, el bando del eje iría retrocediendo hasta su inminente final, rindiéndose en primer lugar la Italia fascista de Mussolini en 1943, Alemania en mayo de 1945 y, finalmente, tras el ataque estadounidense y lanzamiento de las dos bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki Japón firmaría su rendición en septiembre de 1945.

2.4 La actitud de los alemanes durante el Tercer Reich

El estudio de la sociedad alemana durante el Tercer Reich, inevitablemente, ha de conducirnos al controvertido interrogante que subyace en cuanto al grado de legitimidad que experimentó el Nacionalsocialismo, es decir: ¿cuál fue el papel de la población alemana y su grado de implicación durante el régimen nazi, desde su instauración en 1933 hasta su apocalíptico final en 1945? Probablemente y como suele ocurrir en estos casos la respuesta muestre cierto grado de ambivalencia y, por tanto, no podamos determinar una respuesta exacta. Es cierto que, en mayor o menor proporción, la población alemana apoyó al régimen en líneas generales, pero es cierto que ese apoyo no ha de encontrarse forzosamente vinculado a una cuestión de convicción ideológica, sino más bien de tipo circunstancial o de conveniencia. En este contexto, debemos diferenciar tres categorías: los alemanes que apoyaron fervientemente al régimen por convicción ideológica, los que lo apoyaron a través de la indiferencia (fruto del miedo o el interés) y, por último, los que desde la clandestinidad o la conjura se mostraron contrarios al nacionalsocialismo. Con respecto al primer grupo, hubo una buena parte de la población que mostraba simpatías hacia la figura de Hitler y al régimen que este representaba, lo demuestran las encuestas realizadas durante los primeros años de la postguerra, como señala Tony Judt: *[...] entre los años 1945 y 1949 una importante mayoría de los alemanes creía que el nazismo era*

[43] Véase Víctor Morales Lezcano (2001): cap. 18: "La Segunda guerra mundial, 1939-1945" de la obra coordinada por Juan Carlos Pereira: Hi*storia de las Relaciones internacionales contemporáneas,* p. 368.
[44] *Ibíd*., p. 370.

en sí una buena idea, pero mal llevada a la práctica.[45] Más controvertidos fueron los resultados obtenidos en otra encuesta realizada en lo referente al exterminio: *En noviembre de 1946, el 37 por ciento de los alemanes sometidos a una encuesta en la zona norteamericana opinaba que el exterminio de los judíos y de los polacos, así como de otras razas no arias, era necesario para la seguridad de los alemanes*.[46] Sin que ello suponga ningún tipo de justificación, debemos de tener en cuenta que tales opiniones resultaban de una población recién salida de un régimen totalitario, con el adoctrinamiento a nivel propagandístico, educacional e intimidatorio que ello implicaba. Pese a todo, también llaman la atención las encuestas que se realizaron seis años más tarde, es decir, en 1952, en el que un 25 por ciento de los alemanes reconocieron tener una buena opinión de Hitler y una buena proporción también concluía que era más conveniente para Alemania que no hubiera judíos.[47]Los alemanes que indirectamente apoyaron al régimen por medio de la indiferencia merecen una especial atención. En lo referente al antisemitismo del Régimen, la indiferencia de los alemanes alcanzaba sus cotas más altas, como señala Richard Grunberger con respecto a los judíos supervivientes: *Recordando aquellos años de pesadilla, los supervivientes definieron la actitud general de los alemanes hacia ellos como exenta de excesiva hostilidad o de simpatía manifiesta; era, simplemente, una actitud de indiferencia.*[48] Resulta evidente que no toda la población alemana compartía la postura antisemita que postulaba el nazismo (sí una buena parte), pero su indiferencia generó una participación indirecta que la hacía cómplice: *[…] es dudoso que la mayoría de los alemanes compartiesen el obsesivo antisemitismo de sus dirigentes. En cambio, pocas dudas pueden quedar de que aceptaron la persecución de los judíos sin gran preocupación, tomándola como parte integrante de un sistema que les beneficiaba.*[49] En este contexto, el miedo al régimen explica en buena medida esa indiferencia: *Pero existía, naturalmente, una minoría no despreciable de ciudadanos para quienes la penetración del Régimen en todos los terrenos de la vida resultaba insoportable. El miedo que sentían a revelar sus auténticas opiniones tomaba muchas formas.*[50] En lo referente al tercer y último grupo, la oposición al Tercer Reich fue por lo general bastante taimada y escasa por las razones anteriormente expuestas, pero el fallido

[45] Véase la obra de Tony Judt (2005): *Postguerra*. Madrid, Taurus, p. 99.
[46] *Ibíd*., p. 99.
[47] Tony Judt (2005): *Postguerra*, pp. 99-100.
[48] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*. Barcelona, Ariel, pp. 482-483.
[49] *Ibíd*., p. 482.
[50] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 36.

atentado contra Hitler perpetrado por una serie de oficiales de la *Wehrmacht*, el 20 de julio de 1944, demuestra que existían círculos de oposición. Además, tampoco debemos olvidar que, aunque escasos, hubo alemanes que desde la clandestinidad intentaron ayudar en la medida de lo posible a los judíos.

Atendiendo a tales consideraciones, se hace manifiesto que la actitud de la población alemana fue bastante compleja y nada uniforme. En un excelente análisis realizado por Sebastian Haffner, éste considera grosso modo que la población se dividía en dos grupos, es decir, los nazis y los alemanes insatisfechos. Efectivamente, buena parte de los integrantes de este último grupo podían estar en completo desacuerdo con el régimen, pero el miedo inhabilitaba cualquier tipo de oposición real.[51] Sin duda, muchos alemanes se convirtieron al nacionalismo movidos tanto por el miedo como por el afán de mantener las apariencias, status o puestos de trabajo.[52] Pero otra considerable proporción también se benefició del régimen obteniendo considerables beneficios a través de este, especialmente durante los años de la guerra.[53]En alusión a esto último, nos encontramos ante otro aspecto controvertido de la actitud que adoptaron muchos alemanes durante el periodo nazi, como refleja Götz Aly: *Quienes se niegan a hablar de las ventajas disfrutadas por millones de alemanes corrientes no deberían atreverse a hablar del Nacionalsocialismo ni del Holocausto.*[54] Por su parte, es cierto que durante el gobierno del Tercer Reich las filas de miembros integrantes del partido aumentaron de manera estrambótica, alcanzando la cifra de 8 millones de una población total de 80 millones de habitantes de la Gran Alemania,[55] pero este hecho no resulta especialmente significativo, pues no debemos olvidar que para ascender en el escalafón social y laboral era requisito necesario e indispensable ser miembro afiliado del partido. En conclusión y como se ha señalado, la actitud de los alemanes no fue de ningún modo uniforme, buena parte de la población apoyó al régimen, otra nada desdeñable proporción mostró una completa indiferencia, ya fuese por miedo, por conveniencia o por la sencilla razón de no volver a la situación de la República de Weimar. El adoctrinamiento del régimen también generó sus efectos, especialmente en la población joven, que fue la que más fidelidad

[51]Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 40.
[52] Véase la obra de Peter Fritzsche (2009): *Vida y muerte dentro del Tercer Reich*. Barcelona, Crítica, p. 43.
[53] Götz Aly (2006): *La utopía nazi. Como Hitler compró a los alemanes.* Barcelona, Crítica, p. 366.
[54] *Ibíd*., p. 367.
[55] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 67.

demostró hacia la doctrina ideológica del nazismo.[56] Por último, la oposición real fue por lo general bastante ínfima con escasas excepciones. Los análisis realizados por Peter Fritzsche sobre la actitud y comportamiento de los alemanes basándose en testimonios de la época resultan bastante concluyentes: *[…] los alemanes también se convirtieron, porque al final se convencieron de que el nazismo representaba una nueva dirección que ofrecía nuevas oportunidades y a la que los ciudadanos sencillamente tenían que adaptarse"* y añade: *"La mayoría de los alemanes prefería el futuro nazi al pasado de Weimar. Esa mayoría no coincidía con todos los puntos de la política nazi, y ciertamente no con la deportación y asesinato de los judíos alemanes.*[57] En definitiva, la indiferencia que manifestó el pueblo alemán durante el Tercer Reich fue, en resumen, la gran cómplice del régimen nazi, pues como señaló dos siglos antes el ideólogo Edmund Burke: *Lo único que necesita el mal para triunfar es que los hombres buenos no hagan nada*[58].

3. LA EXPRESIÓN DEL PENSAMIENTO POLÍTICO A TRAVÉS DE LA ESCULTURA, LA PINTURA Y LOS CARTELES

3.1 Aspectos generales

Durante el periodo que comprende el Tercer Reich (1933-1945), el Arte se convertiría en un mecanismo de propaganda, donde se veía reflejado el ideal que perseguía el nacionalsocialismo, y, por tanto, este sería subordinado a un estricto control de censura a tenor de los esquemas nazis. Como señala el autor Agustín Mancebo: *El arte durante el nacionalsocialismo alcanzó la categoría de oficialidad que proyectaba el régimen. Todo fue medido, sopesado y elaborado según los preceptos de sus dirigentes*[59]. De este modo, se puede aseverar que el arte se convirtió en un elemento de carácter propagandístico, cuya utilidad alcanzó unas dimensiones de gran importancia para difundir el pensamiento político del Tercer Reich, hecho que también ocurrió en otros

[56] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 284.
[57] Peter Fritzsche (2009): *Vida y muerte dentro del Tercer Reich*, p. 43.
[58] Christian Duguay (2003): *Hitler el reinado del mal*. Canadá. Co producción Canadá-USA; Alliance Atlantis Communications.
[59] Véase Agustín Mancebo (2006): "Imágenes de poder. Arte, política y guerra durante el Tercer Reich", *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Ed. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria vol. 1º, p.752

regímenes unipartidistas como fue el caso de la Unión Soviética o la Italia fascista[60]. Bajo los preceptos nazis, el arte emanaba directamente de la vida, así como del pueblo, se concebía el arte por y para este, cuyas temáticas reflejaban el fin ideológico que postulaba el régimen: *El movimiento juvenil, la exaltación de la familia, la vuelta a la naturaleza, las grandes concentraciones de masas, la glorificación del cuerpo sano, la educación heroica y el culto a la muerte heroica se reflejaban en las artes visuales*[61]. En este contexto, podemos observar que nos encontramos ante un arte de masas y, por tanto, todas las manifestaciones artísticas se pondrían al servicio del régimen, para el pueblo y para la nación. En resumen, nos encontramos ante un arte concebido para el pueblo alemán bajo el fundamento de la colectividad[62]. Por el contrario, se perseguía acabar con la individualidad y lo personal, como señala el autor Berthold Hinz: *[…] el arte totalitario como norma vinculante adopta el tipo medio de la mentalidad de la gran masa y elimina lo particular. El contenido y su importancia propagandística son los elementos prioritarios. Lo ilustra por medio de un realismo estereotipado, adecuado a los hábitos visuales de la masa".* Y añade: *Toda forma liberal es combatida. Se exige la utilidad inmediata. En su más íntima esencia, el principio totalitario tiende a la aniquilación de la fe en el valor personal y en la función del espíritu aislado*[63]. Se perseguía, por tanto, acabar con esa individualidad que caracterizaba al arte de Vanguardia que predominaba en Europa durante la primera mitad del siglo XX. Corrientes artísticas tales como el Expresionismo, cubismo eran catalogadas como arte corrompido y anti-alemán, fruto de la decadencia que experimentaba Occidente bajo la concepción ideológica del nacionalsocialismo: *El arte moderno fue rechazado por ser decadente y por haber sido supuestamente envenenado por la corrupción y la explotación judía*[64]. La pureza que defendían los nazis frente a la impureza y fealdad que representaba el arte moderno bajo la concepción de estos, al que denominaban como Arte degenerado: *El nuevo canon artístico se proponía eliminar de la conciencia del público toda evocación de la angustia del hombre, de la desgracia y el dolor, es decir, de todo lo feo*[65]. Atendiendo a estas cuestiones, no debe extrañarnos que obras de artistas alemanes pertenecientes a las corrientes vanguardistas, tales como Emil Nolde, Oskar Kokoschka o Klee fueran

---

[60] Véase Clark Toby (2000)*: Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal ediciones, p. 8.
[61] Peter Adam (1992): *El Arte del Tercer Reich*. Barcelona, Tusquets Editores, p. 71.
[62] Peter Adam (1992): *El Arte del Tercer Reich*, p. 15.
[63] Berthold Hinz (1978): *Arte e ideología del nazismo*, Valencia, editor Hernando Torres, p. 142.
[64] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 140.
[65] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 445.

destruidas; incluso, muchos artistas terminaron abandonando el país con anterioridad a la llegada de Hitler al poder, advirtiendo probablemente el panorama y ambiente que se avecinaba, como fue el caso del pintor George Grosz[66]. Resulta evidente que el régimen se proponía purificar las artes plásticas a través de un proceso de renovación cultural por medio de la censura. De esta manera lo refleja Agustín Mancebo: *La limpieza anti-vanguardista se había convertido en objetivo de la política cultural*. Y prosigue: *En 1936 el arte de vanguardia estaba prohibido. Se mantuvieron las formas debido a los periodistas y visitantes que hubo en los juegos del 36. Al concluir, los nazis se dedicaron a purgar definitivamente las artes plásticas.*[67] Los nazis partían de la idea según la cual era necesario retornar al pasado, rescatar los cánones clásicos greco-latinos en todas sus manifestaciones artísticas, para, de este modo, devolverle al lugar que le correspondía, especialmente en las artes plásticas y en la arquitectura. En lo referente a esta última, la intención era mediante la monumentalidad, reflejar la grandeza y pureza del pueblo alemán. Definida como la arquitectura del poder, su intención y razón de ser también respondía a la necesidad de perpetuar para la posteridad la omnipotencia no sólo del régimen, sino de la figura de Hitler, como señala Peter Adam: *Tenían que perpetuar el poder de Hitler.* Y añade: *La arquitectura se convirtió en la expresión más contundente de la idea nacionalsocialista. La grandeza se había convertido en piedra para expresar la verdadera grandeza alemana.*[68]En la misma línea, Álvaro Lozano reseña: *La arquitectura tenía que ser el símbolo del poder nazi. A Hitler le obsesionaba el poder de la arquitectura para subrayar la grandeza suya y la de Alemania.*[69] Tras el ascenso de Hitler al poder y el consecuente establecimiento del Tercer Reich, se produjo una inminente fuga de artistas que no encajaban dentro del perfil e ideario artístico que dictaminaron los nazis. Alemania, que había experimentado durante la República de Weimar un periodo de esplendor artístico, terminaría encapsulándose en un arte contra-corriente y anacrónico que no se correspondía de ningún modo con las corrientes y tendencias artísticas del momento.

---

[66] Richard J. Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 456.
[67] Véase Agustín Mancebo (2006): "Imágenes de poder. Arte, política y guerra durante el Tercer Reich", *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Ed. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria vol. 1º, p.755.
[68] Peter Adam (1992): *El Arte del Tercer Reich*, p. 211.
[69] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*, p. 141.

3.2 La escultura

Durante el Régimen del Tercer Reich (1933-1945), el papel que van a desempeñar las artes plásticas como elemento propagandístico, en pro de transmitir el pensamiento ideológico que propugnaba el Nacionalsocialismo sería notable. Prueba de ello, lo demuestran las numerosas piezas que se llevaron a cabo durante dicho régimen y, en este ámbito, será la escultura la que concentre un mayor protagonismo. Su importancia para el nuevo gobierno instaurado desde 1933 era de gran relevancia, como señala el autor Peter Adam: *Que los nacionalsocialistas concedían mucha importancia a la escultura lo demuestra por otra parte su deseo de que las obras escultóricas alemanas se conocieran en el extranjero.* Y añade: *Acicateados por la multitud de escritos que afirmaban que el arte alemán decaía, los artistas estaban deseosos de enseñar el arte en que más confiaban.*[70]

La escultura, a diferencia de la pintura, era un arte concebido para exhibirse en público, en las grandes plazas, pabellones y amplios recintos. A su vez, esta manifestación artística era más propensa a su manipulación política e ideológica, mientras que la pintura, en su carácter íntimo y elitista, estaba destinada a las casas privadas, galerías o entidades museísticas[71]. La escultura que perseguían los Nacionalsocialistas se caracterizaba por sus claras raíces greco-romanas, reminiscencia de un arte perdido que consideraban necesario rescatar, frente a la decadencia que representaba el arte contemporáneo del momento, al que ellos como hemos apuntado anteriormente, denominaban como arte degenerado. Sin embargo, este anhelo por el arte clásico sería combinado con la visión germánica y nórdica que postulaban los nazis. En este sentido, destacará como elemento novedoso la cuestión racial, la cual adquirirá un papel trascendental como muestra expositiva para reflejar la superioridad de la raza aria, y, por ende, del pueblo alemán. Se trataba, en definitiva, de reflejar el nacimiento del nuevo hombre, con unas connotaciones claramente idealizadas en función de las características raciales que definían e identificaban al hombre ario, una raza de superhombres, aspectos que, por otro lado, encajaban perfectamente con los valores de obediencia, disciplina, valor y fuerza que los nazis defendían[72]. En este contexto, como señala Peter Adam: *El desnudo masculino era alto, ancho de espaldas y caderas lisas. Representaba el ideal de la raza aria, la*

---

[70] Peter Adam (1992): *El Arte del Tercer Reich*, p. 177.
[71] *Ibíd*., p. 177.
[72] Robert S. (1995): Wistrich: *Weekend in Munich. Art, Propaganda and Terror in the Third Reich*. London, Pavilion, p. 79.

encarnación de las virtudes del régimen: camaradería, disciplina, obediencia, impasibilidad y valor.[73] Nos encontramos, por tanto, ante un arte que se ha venido a denominar como arte heroico, un arte de fuerza y monumentalidad que respondía claramente a los dogmas y fundamentos que el régimen propugnaba. Atendiendo a tales consideraciones, podemos determinar que la escultura, respondía mejor que ninguna otra manifestación artística a la obsesión que los nazis sentían por la cuestión racial, por la superioridad de la triunfante raza aria: *[…] la escultura permitía materializar la obsesión nazi por la raza y la supuesta superioridad biológica y anatómica. Los nacionalsocialistas concedían gran importancia a la escultura, pues querían tomar ésta como estandarte para enseñar su doctrina al resto del mundo.*[74]

Fueron numerosos los escultores de los que se valió el régimen para la realización de las obras, destacando, entre otros, autores tales como Georg Kolbe, Adolf Wamper, Fritz Klimsch, Josef Torax o Arno Breker. Sin embargo, serían estos dos últimos los que adquirirían una mayor relevancia, captando la atención del propio Hitler. Prueba de ello la tenemos en el hecho de que ambos fueron nombrados escultores oficiales del Reich: *Los escultores más famosos del régimen fueron Arno Breker y Josef Thorax, los escultores oficiales por antonomasia, los exponentes del estilo oficial nacionalsocialista.*[75] En un primer momento, Thorak se ganó la predilección de Hitler, pero con el tiempo, este terminaría siendo superado por el célebre escultor Arno Breker: *La pasión que Hitler sintió al principio por la obra de Thorak fue pronto eclipsada por su admiración hacia Arno Breker.*[76]. Este fue con diferencia el que expresó a través de la escultura, los valores que definían la superioridad de la raza aria, alcanzando en este sentido sus cotas más altas[77].

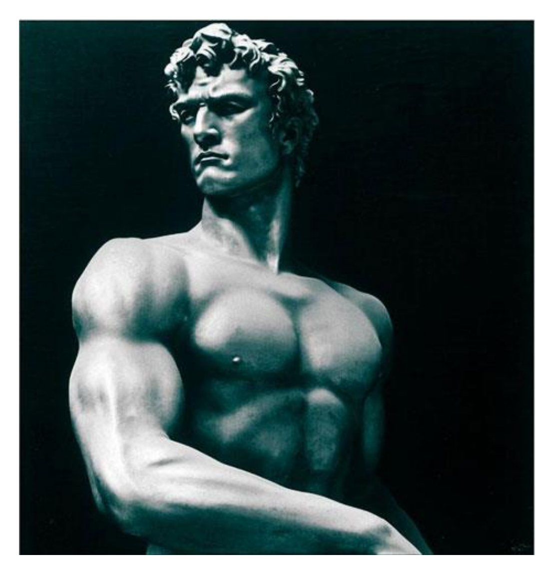
---

[73] Peter Adam (1992): *El Arte del Tercer Reich,* p. 178.
[74] Francisca Schultz (2009): *El cuerpo femenino en el arte alemán como estrategia política del Tercer Reich*. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, departamento de Historia y Teoría de las Artes, p. 36.
[75] Peter Adam (1992): *El Arte del Tercer Reich,* p. 189.
[76]*Ibíd*., p. 194.
[77] Álvaro Lozano (2011): *La Alemania nazi 1933-1945,* p. 140.

El material escultórico que desarrolló el Tercer Reich durante sus casi doce años de existencia careció de innovación alguna, a excepción de la importancia que los nazis le confirieron a la cuestión racial. La escultura *Alerta*[78], de Arno Breker, es un claro ejemplo de la materialización del pensamiento ideológico que perseguía el Nacionalsocialismo. Por un lado, se observan claramente las características raciales que definían a la raza aria y que tanto obsesionaba a los nazis: dolicocefalia craneal, frente estrecha, nariz recta, cuerpo esbelto y hercúleo, con una musculatura muy pronunciada y largas piernas. A la vez, la obra transmite también el espíritu combativo que perseguía el régimen y que lo define en todos los ámbitos, como es el caso de su política exterior, de los postulados raciales-defendidos por el ideólogo Alfred Rosemberg- o de los vehementes y agresivos discursos hitlerianos.



"Alerta" Arno Breker *c.* 1939



"Alerta". Detalle-Arno Breker, *c.* 1939

La escultura es un reflejo más de las características e idiosincrasia que definieron al partido nazi y al Tercer Reich desde sus inicios hasta su fatídico y apocalíptico final. Resulta imposible no comparar esta obra con el David de Miguel Ángel[79], pues guardan numerosas similitudes que demuestran la clara influencia greco-romana de la que emanaba el arte del Tercer Reich. No obstante, frente a la elegante "terribilitá" miguelangelesca, *Alerta* muestra un perfil mucho más agresivo y combativo, además de una musculatura más pronunciada. Nos encontramos sin duda, ante una obra de carácter intimidatorio, que transmite orden y autoridad a través del miedo, características y valores que la obra también compartía con el régimen al que representaba[80]. Asimismo, esta última muestra una pose combativa, en guardia, a punto

---

[78] Véase anexo, ilustración 1. *Alerta*, de Arno Breker.
[79] Véase anexo, ilustración 2. *David*, de Miguel Ángel.
[80] Robert S. Wistrich:(1995): *Weekend in Munich. Art, Propaganda and Terror in the Third Reich*, p. 79.

de desenvainar la espada: *El solo título de Alerta (1939) […] indica ya que la figura está preparada para el combate, impresión que la espada medio desenvainada no hace más que subrayar*. Y añade: *La mano es fuerza pura, está hecha para cerrarse alrededor de lo que sea. El juego entre inmovilidad y movimiento que hay en la actitud de la figura crea una tensión intencionada*[81]. Características similares, aunque en un tono un tanto más moderado, las podemos observar en las obras *La partida del guerrero*[82] y *Predestinación*[83], ambas también de Breker. La primera refleja, al igual que ocurría con *Alerta,* el espíritu combativo del régimen, sosteniendo en su mano derecha una espada, la cual es alzada con vehemencia, y desafiante y decidido rostro, que no presente ningún vestigio de inseguridad. Por su parte, *Predestinación,* pese a mostrar una pose más serena y relajada, transmite una sensación de guardia, de expectación a lo que pueda estar sucediendo, como si el enemigo pudiera aparecer en cualquier momento. Si lo extrapolamos al régimen político que imperaba en estos momentos en Alemania, podemos reseñar que la ideología nazi siempre permanecía vigilante ante cualquier peligro que pudiera alterar la tranquilidad del pueblo alemán como pudiera ser, el bolchevismo o el judaísmo, entre otros. Ambas esculturas *La partida del guerrero* y *Predestinación* muestran un exhaustivo tratamiento racial, especialmente esta última, que refleja a la perfección las características raciales de la idealizada raza aria.

Otro concepto recurrente durante el Tercer Reich era el de fomentar la colectividad y la camaradería, tanto en el trabajo como en el frente. En lo referente a este último, destaca la obra escultórica denominada *Camaradería*[84], de Arno Breker, realizada en 1938. Se trata de un monumental relieve que fue expuesto en 1940 en la Casa del Arte Alemán. En ella podemos observar como como un hombre sostiene el cuerpo de un compañero que se ha desvanecido, probablemente fruto de un conflicto, donde llama especialmente la atención el dramático rostro del que sostiene el cuerpo. Representa, sin duda, algunos de los recurrentes valores que postulaba el régimen, tales como el sacrificio, el heroísmo, la incansable lucha y la voluntad de poder[85]. Estas obras también tenían un marcado carácter propagandístico, como señala Peter Adam: *Se distribuyeron muchas reproducciones incluso en los países ocupados, lo que subraya la importancia*

[81] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich,* p. 199.
[82] Véase anexo, ilustración 3. *La partida del guerrero,* de Arno Breker.
[83] Véase anexo, ilustración 8. *Predestinación,* de Arno Breker.
[84] Véase anexo, ilustración 9. *Camaradería,* de Arno Breker.
[85] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich*, p. 197.

que tenían estas obras para la maquinaria propagandística del régimen.[86] En lo referente al trabajo en equipo, la colectividad y el esfuerzo para el beneficio de la comunidad, queda claramente reflejado en la obra *Monumento al trabajo* de Josef Thorak[87]. Resulta evidente, por su carácter político e ideológico, que la escultura como expresión artística estaba al servicio del Tercer Reich. Otro ejemplo lo observamos en la obra *El genio de la victoria*[88], del escultor Adolf Wamper, la cual refleja una vez más las cualidades que definían al régimen del que estas obras emanaban[89]. En ella, aparte del hombre que sostiene una espada al alza transmitiendo el espíritu de la victoria, destaca el águila que se encuentra junto a la figura principal. El Tercer Reich se caracterizó también por adjudicarse una serie de representaciones y símbolos que avalaban los valores que el nazismo propugnaba, como es el caso del Águila, que representa el carácter imperial del Régimen y que legitimaba su soberanía, reminiscencia tanto del Imperio Romano como del Sacro Imperio Romano Germánico, como señala la autora Rosa Sala: *El águila es desde la antigüedad el símbolo por excelencia del poder soberano, y como tal ha pervivido en el ámbito europeo hasta el día de hoy*. Y añade: *El pico y las garras representan las armas legítimas de que dispone un Estado para su defensa. Este símbolo de soberanía pasó al Sacro Imperio Romano Germánico a través del Imperio Romano, convirtiéndose por esta vía en el símbolo tradicional del Reich alemán*[90].Otro ejemplo de esta representación durante el Tercer Reich, la observamos en la monumental *Águila* diseñada por Kurt Schmid-Ehmen en 1934[91]. Se trata de una monumental obra escultórica de 9 metros, realizada con el material de bronce para el Campo de desfiles del Estadio Luitpold de Nutemberg[92]. El águila, aparte de la significación anteriormente mencionada, también albergaba un simbolismo de carácter religioso y espiritual, como señala Rosa Sala: *Al Águila se le ha atribuido desde antiguo una conexión con el ámbito espiritual, ya que era considerada el ave que vuela a mayor altura*.[93]

Todas las obras muestran un minucioso tratamiento del cuerpo en el que todo gira en torno a la masculinidad y la cuestión racial. La mayoría de las representaciones

[86] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich* p.197.
[87] Véase anexo, ilustración 10. *Monumento al trabajo*, de Josef Thorak.
[88] Véase anexo, ilustración 11. *El genio de la victoria*, de Adolf Wamper.
[89] Véase Clark Toby (2000): *Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 71.
[90] Véase Rosa Sala (2003): *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona, Acantilado, p. 39.
[91] Véase anexo, ilustración 4. *Águila*, 1934 de Kurt Schmid-Ehmen.
[92] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich*, p. 189.
[93] Rosa Sala (2003): *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, p. 39.

escultóricas estaban conformadas como se ha podido observar por hombres, lo que refleja claramente el carácter sexista del régimen. Sin embargo, también se realizaron numerosas representaciones femeninas, como es el caso de la obra *Gatalea*[94], del escultor Fritz Klimnsch. Como podemos apreciar, el tratamiento racial en este caso también es notable, y observando la obra de perfil se hace aún más notorio, destacando una nariz recta, junto a una frente igualmente recta y estrecha que, en su conjunto, forman un ángulo perfecto. No obstante, las representaciones de figuras femeninas se realizaban en escalas inferiores a las masculinas, lo que hacía ver el papel secundario de la mujer frente al hombre. Del mismo modo, frente a la masculinidad y sentimiento de fuerza que transmitían las figuras masculinas, las femeninas, por el contrario, se caracterizaban por su sensualidad y erotismo, como refleja Peter Adam: *Si las masculinas irradiaban vitalidad y fuerza, las femeninas siempre estaban llenas de promesas eróticas.* Y añade: *[…] las mujeres siempre eran jóvenes, radiantes y florecientes y aparecían echadas, dormidas o andando. La iconografía no cambiaba: la mujer estaba hecha por y para el hombre y sus funciones biológicas lo determinaban todo. Ella era la satisfacción de los deseos masculinos.*[95]

También se realizaron esculturas de carácter conmemorativo, como es el caso de la obra denominada *Monumento conmemorativo de Stralsund*[96] realizada en 1935, por el escultor Georg Kolbe. En ella se aprecian dos figuras masculinas, ambas sostienen una misma espada boca abajo y, como podemos observar estas miran con decisión al frente, como si miraran hacia el horizonte. La musculatura, aunque un tanto menos exagerada que en la obra *Alerta*, no deja de ser hercúlea, con las características raciales nuevamente perceptibles. De este mismo autor destaca el denominado *Círculo de esculturas* del Parque Rothschild, Frankfurt[97]. Su interés reside en que actualmente sigue colocada en este mismo parque para la que fue concebida y, por tanto, es de las pocas esculturas que siguen expuestas al público y cuyo estado de conservación es óptimo. Se trata de un conjunto de figuras masculinas y femeninas que, en su conjunto forman un círculo.

Sin duda, la escultura que se desarrolló durante el Tercer Reich se caracterizó por su marcado carácter político. Nos encontramos ante obras claramente politizadas, que carecen de expresividad alguna. Se trata de un arte doctrinario, donde lo importante, lo que prima, no es la individualidad del artista sino los postulados que el régimen

[94] Véase anexo, ilustración 5. *Galatea*, de Fritz Klimnsch.
[95] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich*, p. 188.
[96] Véase anexo, ilustración 6. *Monumento conmemorativo, Stralsund*, de Georg Kolbe.
[97] Véase anexo, ilustración 7. *Círculo de esculturas* del parque Rothschild, Frankfurt, de Georg Kolbe.

propugnaba. La censura subyugó cualquier tipo de expresión artística que no encajara con los valores y postulados que defendía el Nacionalsocialismo. En este contexto, cuando observamos las obras de los escultores del régimen, no podemos descifrar lo que estas expresan, sino más bien lo que simbolizan. Al contemplar una figura clásica, estas nos transmiten sentimientos, observamos a una persona concreta, gestos naturales y claramente descifrables, donde además se puede apreciar la individualidad de la obra. En cambio, las figuras del nacionalsocialismo se caracterizan por adoptar una serie de poses, pero no expresan sentimiento alguno[98]. Todo es fuerza, disciplina y obediencia. Como señala muy acertadamente el autor Peter Adam: *Las figuras nacionalsocialistas siempre adoptan poses. Un gesto es personal, una pose es sintética, se ha impuesto desde el exterior. La pose petrificada fue el instrumento idóneo para el adoctrinamiento político, para la supresión de la libertad individual.*[99] Por último, esta intención de acabar con la individualidad se puede percibir en los títulos que recibieron las obras, carecen de nombres propios, abogando más bien por situaciones, estados o valores: *Alerta*, *camaradería*, *predestinación*, o *la partida del guerrero* son claros ejemplos; aunque existían excepciones como *Galatea*. En definitiva, nos encontramos ante un arte escultórico despersonalizado, que buscaba acabar con la individualidad mediante un adoctrinamiento de masas, reflejo de un arte que materializaba los valores y principios sobre los que se fundamentaba el ideario del nacionalsocialismo.

3.3 La pintura

La pintura que se desarrolló durante el régimen del Tercer Reich al igual que ocurría con la escultura, se caracterizó por su evidente contenido político e ideológico, y, por tanto, sus temáticas eran constantes y repetitivas: el ideal de familia, la idealización del hombre y la mujer bajo la concepción racial, paisajes rurales en torno a una naturaleza idílica, el hombre arraigado a la tierra bajo los postulados de *Blut und Boden* (sangre y suelo), etcétera. Todo ello, concebido como una pintura de carácter tradicionalista que perseguía reflejar los valores que promovía el nacionalsocialismo. Sin embargo, pese a tratarse de una pintura claramente politizada, su carácter propagandístico no alcanzó las dimensiones de la escultura o la cartelería, pues, como se ha apuntado anteriormente, esta

[98] Peter Adam (1992): *El arte del tercer Reich*, p. 200.
[99] *Ibíd*., p. 200.

estaba relegada a un ambiente más privado y de carácter elitista, por lo que las obras se localizaban en entidades museísticas, galerías y casas privadas. No obstante, la carga ideológica que manifiestan todas las pinturas que se desarrollaron durante el Tercer Reich es notable. En líneas generales, se ha tendido a afirmar que el arte que produjeron los regímenes totalitarios, tales como el estalinista, el franquismo español o la Italia fascista, muestran una serie de características y similitudes evidentes en la mayoría de aspectos a los que podamos referirnos. Pero el Tercer Reich fue el único que, desde sus comienzos, la censura prohibió toda expresión artística que se desviara de lo estrictamente catalogado como oficial, como señala Peter Adam: *Su iconografía era muy reducida. Una mirada atenta a los temas revela que aquel arte no sólo era la expresión directa de sus ideas políticas, sino también la base en que se apoyaba todo el sistema.*[100]

Una de las temáticas predilectas de la pintura nacionalsocialista era la naturaleza. El paisaje era sin duda, el género dominante en toda exposición de arte alemán. La patria alemana era concebida como una añoranza a un pasado idealizado y claramente vinculado a la tierra. Por su parte, estas premisas encajaban perfectamente con el concepto *Lebensraum* (Espacio vital) como señala Francisca Schultz: *[…]éste era el género dominante, único capaz de cultivarse sin necesidad de adherirse incondicionalmente a las teorías nacionalsocialistas, pues calzaba perfecto con la ideología del Tercer Reich, ya que el vínculo hacia la idea de volk era constante.* Y añade: *los paisajes representaban, además, otro concepto esencial: el lebensraum, es decir, el espacio vital*.[101] Es cierto que, durante el siglo XIX, bajo la visión romántica ya se había fantaseado sobre la fundición del hombre con una naturaleza idílica e idealizada, pero los pintores del nacionalsocialismo se adjudicaron esta visión, conformándose esta como una de las piedras angulares de su filosofía artística: *[…] lo que para el pintor del Romanticismo era un ideal, para los pintores del régimen era una realidad.*[102] Sin duda, la temática paisajística respondía a los intereses de las ideas que anhelaban los nazis. Si observamos la pintura *Tierra alemana* de Werner Peiner,[103]se percibe como el autor pretende reproducir la realidad a través de un paraje puramente alemán, pues, para los pintores del régimen el paisaje no respondía a una mera contemplación, o una añoranza idealizada del mismo como ocurría con los pintores románticos, sino que el paisaje era una realidad

[100] Peter Adam (1992): *El arte del tercer Reich*, p. 129.
[101] Francisca Schultz (2009): *El cuerpo femenino en el arte alemán como estrategia política del Tercer Reich*, pp. 41-42.
[102] Peter Adam (1992): *El arte del tercer Reich*, p. 130.
[103] Véase anexo, ilustración 13, *Tierra alemana*, de Werner Peiner.

y un espacio donde el hombre vivía y cultivaba la tierra, como señala Peter Adam: *Los paisajes de Werner Peiner compartían con el paisajismo romántico la añoranza del infinito, pero mientras que los paisajes de Friedrich eran imaginarios, los pintados por los artistas del régimen querían reproducir la realidad. En el pensamiento nacionalsocialista, el paisaje era siempre paisaje alemán.*[104]



"Familia campesina de Kahlenberg" Adolf Wissel Pintura*. c.* 1939

Otro tema recurrente en la pintura nacionalsocialista fue la representación de la familia alemana, con las connotaciones sexistas que acompañaban a esta, un claro ejemplo lo podemos observar en la obra *familia campesina de Kahlenberg*, de 1939, realizada por el pintor Adolf Wissel. En ella se muestran claramente los valores que promovía el régimen, de lo que se entendía como la familia ideal[105]. Si analizamos el cuadro podemos observar lo siguiente: la figura central la representa el niño que seencuentra junto a su padre, que es el único de los seis integrantes que conforman la familia que mira al espectador. Se trata del máximo exponente representativo del futuro, el heredero, el mayor orgullo de la familia. La distribución del resto de los familiares también llama la atención, puesto que como se ha señalado, el niño se encuentra junto a su padre, mientras que la niña se halla junto a su madre con una mirada ensimismada. La otra niña se encuentra concentrada pintando y la abuela cociendo. Sin duda, resulta evidente el carácter sexista de la obra. El papel de la mujer se concentra en la maternidad y labores del hogar, mientras que el hombre, como padre de familia es el que desempeña el trabajo fuera del hogar. Al fondo, se puede apreciar un paraje bucólico, el paisaje rural al que tanto recurrían los nazis. Asimismo, las recurrentes representaciones del campesinado que tanto gustaba a Wissel reflejaban los íntimos secretos de la expresión alemana[106].

[104] Peter Adam (1992): *El arte del tercer Reich*, p. 130.
[105] Véase anexo, ilustración 14.
[106] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p.449.

Anteriormente, hemos mencionado la gran importancia que los nazis otorgaban a la representación paisajística a través de la realidad, cómo era interpretada la naturaleza en continuo contacto con el hombre, el cual formaba parte integrante de la misma. En este contexto, otra temática igualmente recurrente en la pintura del Tercer Reich fue la representación de la vida rural, propugnando la vida sencilla del campo que se identificaba, bajo la concepción nacionalsocialista, con el *modus vivendi* del alemán auténtico. Un ejemplo de ello, lo observamos en la obra *Campesinas regresando del campo*, realizaba en 1939 por el pintor Leopold Schmutzler[107]. Esta obra nos muestra la cara más amable del trabajo rural, en el que las tres campesinas representadas, regresan de una jornada laboral, felices, y en la que una toca un acordeón. Los nazis defendían el trabajo del campo, la vida rural, en contraposición a la vida urbana de las grandes ciudades a las que consideraban decadentes. La representación pictórica de este ruralismo también era recurrente en el arte soviético, pero a diferencia de este, el Tercer Reich rechazaba la representación de maquinaria moderna, como señala Toby Clark: *Mientras el trabajo en el campo es también un tema habitual del arte soviético, en las versiones fascistas rara vez vemos los modernos tractores a los que los comunistas soviéticos eran tan aficionados*. Y prosigue: *Los campesinos arcádicos emplean una tecnología anacrónica y llevan trajes de un periodo indeterminado*.[108]

Asimismo, la pintura de paisaje, que como hemos señalado era un género importante y muy recurrente durante el Tercer Reich, encajaba perfectamente con los valores eternos e inmutables que promovía el régimen tanto a nivel, artístico, moral y social, y en donde la vida rural acompañaba a la escena. Un magnífico ejemplo donde se reúnen todos estos aspectos lo podemos observar en la obra *La recompensa del trabajo*, realizada con posteridad a 1933 por el pintor Gisbert Palmié[109]. En ella se retrata perfectamente la vida de la comunidad rural, trabajando en completa armonía en un paraje idílico y de carácter bucólico a tenor de los ciclos de la naturaleza. Se aprecian figuras tanto jóvenes e infantiles como maduras, cada una de ellas concentradas en sus funciones laborales. El tratamiento de las figuras es concienzudo, donde la cuestión racial al igual que ocurría con la escultura tiene un papel fundamental, reflejándose claramente las características raciales de la raza aria. La cuestión racial y el concepto de *Blut und Boden* (Sangre y Suelo) que tanto promovía el ideólogo Walther Darré son claramente

---

[107] Véase anexo, ilustración 15.
[108] Clark Toby (2000)*: Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 56.
[109] Véase anexo, ilustración 16.

perceptibles en este cuadro, como señala Toby Clark: *Estas pinturas adquirieron su valor político por su subtexto nacionalista de sangre y tierra, lema clave de los nazis y título común a muchas pinturas que mostraban a la gente arraigada al suelo de su tierra natal y a menudo con alusiones a la siembra y la siega reproduciendo la pureza genética de su raza*.[110] La importancia del tratamiento del cuerpo con la intencionalidad de reflejar la pureza racial también la podemos observar en la pintura *El juicio de Paris*, realizada en 1939 por el pintor Ivo Saliger[111]. En ella se puede observar la perfección racial que anhelaban y que tanto obsesionaban a los nazis. En esta obra también se aprecia el papel que el régimen otorgaba a la mujer, destinada ésta a la fecundidad. En el cuadro se puede apreciar como una de las figuras femeninas adquiere una posición de entrega hacia Paris, como ofreciéndose para ser tomada. Este concepto de fecundidad era la razón de ser de la mujer bajo el ideario nazi, y así lo reflejaba el propio Hitler: *la mujer tiene un campo de batalla propio, cada vez que trae un hijo al mundo libra una batalla por la nación. Así como el hombre combate por el volk, la mujer combate por la familia*.[112] Resulta evidente a tenor de lo analizado, que el papel de la mujer se encontraba claramente supeditado a las necesidades del hombre, como señala Berthold Hinz: *La iconografía de la mujer en el Tercer Reich se manifiesta como la visualización, realizada por y para los hombres, de su probado dominio sexual. La imagen de la mujer en la pintura, en la literatura y en el cine, degrada y supedita a la mujer al servicio permanente*.[113] Sin duda, en los cuadros se hizo evidente el carácter sexista del régimen, donde el hombre adquiría una posición de claro dominio sobre la mujer[114]. Como ocurría con la escultura, en la pintura, mientras a la mujer se la vinculaba a la fecundidad y a la maternidad como hemos podido comprobar anteriormente, al hombre, por el contrario, se le retrataba con las virtudes que nos nazis más defendían, la fuerza, la masculinidad y la virilidad, donde evidentemente, la cuestión racial volvía a adquirir un papel central. Un ejemplo lo podemos observar en la obra *Deporte acuático*[115], realizada en 1936 por el pintor Albert Janesh. En ella se aprecia una serie de figuras masculinas remando, todos bien coordinados, donde se fomentan claramente las virtudes del trabajo en equipo, la camaradería y por supuesto, el deporte. Este último era una parte esencial para el

[110] Clark Toby (2000)*: Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 56.
[111] Véase anexo, ilustración 19.
[112] Adolf Hitler, 1935, discurso pronunciado en el Congreso de la Mujer. En Peter Adam, *El arte del Tercer Reich*, p. 140.
[113] Berthold Hinz (1978): *Arte e ideología del nazismo*, p. 234.
[114] *Ibíd.*, p. 239.
[115] Véase anexo, ilustración 17.

desarrollo de un cuerpo sano, fuerte y natural que demostrara la superioridad biológica de la raza aria. La importancia del deporte, del constante ejercicio físico bajo la concepción nacionalsocialista se hace manifiesta en palabras del propio Hitler: *La escuela en el Estado racista tiene que dedicar a la educación física mucho más tiempo del actualmente fijado. No debería transcurrir un solo día sin que el adolescente deje de consagrarse por lo menos durante una hora por la mañana y durante otra por la tarde al entrenamiento de su cuerpo, mediante deportes y ejercicios gimnásticos*.[116] En esta obra se plasman claramente los valores que defendía el régimen, como señala Toby Clark: *Las imágenes de fuerza corporal, vigor, agresión y vigilancia, como las de Albert Janesh, Deporte acuático […] reflejan las pretendidas cualidades del Estado fascista*.[117]

Por último, es pertinente hacer mención a las representaciones que se realizaban de la figura de Hitler. Como *Führer* del pueblo alemán, a este se le representaba por norma general de pie, probablemente para transmitir el carácter divino que le pretendían otorgar. Se tendía a mostrarlo como un hombre sabio, tendente a la reflexión y de una voluntad incansable[118]. Sin duda, todo ello encajaba perfectamente con las características de impenetrabilidad que suscitaba la personalidad de Hitler. El Tercer Reich, al igual que ocurría con otros regímenes totalitarios tendían a evocar un pasado idealizado que conjugaban lo medieval con lo mitológico[119]. Un ejemplo de ello lo podemos observar en la representación pictórica de Hitler denominada El *abanderado*[120], realizada con posterioridad a 1933 por el pintor Hubert Lanzinger. En ella, Hitler aparece retratado como un cruzado, montando a caballo, ataviado con las armaduras propias de la Edad Media, mientras al unísono, soporta la bandera del partido nacionalsocialista.

3.4 Los carteles

Si la pintura y la escultura adquirieron un gran papel propagandístico para reflejar el ideario y valores que defendían los nazis, no lo fue menos el papel que desempeñó la cartelería, el que se ha venido a denominar como cartel político. Su importancia fue vital a la hora de acaparar la atención de las masas y aglutinar a grupos de estratos sociales

[116] Adolf Hitler (2008): Mein kampf, Barcelona, Ediciones Ojeda, p. 230.
[117] Clark Toby (2000)*: Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 71.
[118] Francisca Schultz (2009): *El cuerpo femenino en el arte alemán como estrategia política del Tercer Reich*, p. 45.
[119] Clark Toby (2000)*: Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 57.
[120] Ver anexo, ilustración 18.

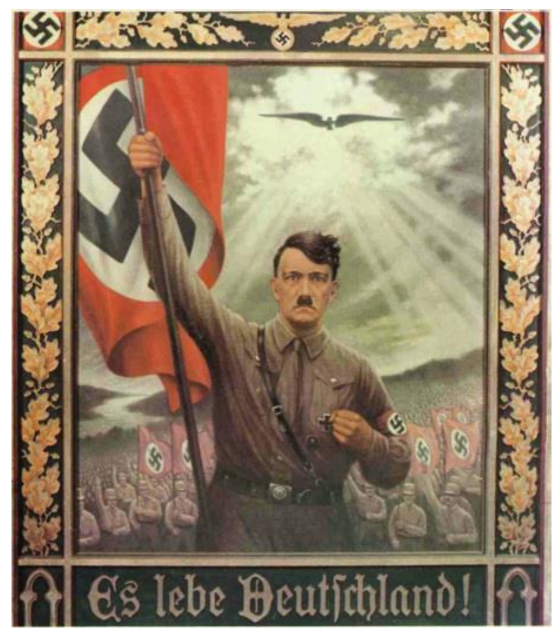
diferentes en una misma dirección. En este contexto, probablemente podamos aseverar que la cartelería adquirió un papel aún más importante que la escultura y la pintura, debido entre otros aspectos a que, como hemos señalado con anterioridad, su sencilla impresión requería de unos costes mínimos para su divulgación.

Es pertinente señalar que la importancia que adquiriría el uso de carteles y panfletos como elementos de carácter propagandísticos podemos rastrearlos, al menos, en el uso que se les dio a estos durante la Primera Guerra Mundial. Fue en este conflicto cuando se hizo evidente el factor psicológico que estos generaban tanto en los soldados que se encontraban en el frente, como en la población civil que se localizaban en sus respectivos países. Por tanto, su importancia a partir de entonces sería notable y adquiriría durante el periodo de entre-guerra un carácter político. Así lo refleja la autora Pilar Ruiz: *A partir de la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, tras la Revolución Rusa, nacerá lo que hoy conocemos como cartel político o de propaganda.*[121] Anteriormente, nunca había existido la necesidad del empleo de una propaganda de masas, pues, la política era relegada a un grupo reducido conformado por las élites. Sin embargo, tras la Gran Guerra y el establecimiento de regímenes totalitarios, el empleo de la cartelería para la manipulación de las masas adquiriría una vital importancia para estos. Durante el régimen del Tercer Reich así como de otros regímenes de índole similar, el objetivo de la propaganda política, concretamente para la que nos compete, la de los carteles políticos, residía en lograr influenciar y atraer a los individuos y grupos sociales que conforman una sociedad. Se caracteriza, por tanto, por su carácter proselitista, como señala el autor Jaime Prada: *la propaganda es el lenguaje destinado a las masas* Y añade: *[…] la propaganda política es un proceso, una herramienta o un instrumento que busca, por medio de símbolos y mensajes, influenciar en las actitudes y las opiniones preestablecidas de los individuos o grupos de una sociedad determinada.*[122]

---

[121] Véase Pilar Ruiz (1997): *El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias*, p.1.
[122] Véase Jaime Prada (2009): *La propaganda política gráfica como un elemento que influye en la conformación del nacionalsocialismo alemán entre los años de 1920 a 1940*. Universidad Colegio Mayor de nuestra señora del Rosario, Facultad de ciencia política y gobierno, Bogotá, p. 28.

La propaganda nacionalsocialista tendía a destacar la figura del *Führer* como elemento indispensable para la salvación de Alemania; le necesitaban para conducir al pueblo hacia la salvación y la victoria. El *Führer* representaba el hilo conductor que posibilitaba la esperanza del *volk* (pueblo), como señala Jaime Prada: *El nuevo conductor de la nación alemana, el futuro Führer, sería el encargado de mostrar el camino que debían seguir los alemanes para lograr su despertar.*[123] Un claro ejemplo de ello lo podemos observar en un cartel propagandístico de la década de 1930: en primer plano observamos la figura de Hitler, el cual sostiene un estandarte en su mano derecha, con un rostro decidido que mira al frente sin mostrar ningún tipo de ambivalencia, apoyado, como podemos observar en el fondo, por un innumerable grupo de camisas pardas que le siguen. Mientras tanto, en la parte superior del cartel, podemos apreciar entre el cielo iluminado y totalmente despejado como desciende un águila. Esta connotación le confiere a Hitler un carácter providencial, pues transmite la idea de que representa al hombre enviado por Dios para conducir los designios de Alemania y del pueblo alemán hacia la salvación. En este contexto, en la parte inferior se puede leer: "Alemania está viva"[124]. En la misma línea, en otro póster perteneciente a 1938 se recoge el lema *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (Un pueblo, un Imperio, un líder), acompañada de una conocida y emblemática imagen de Hitler. El mensaje del póster resulta evidente, se pretende transmitir la necesidad de cohesión entre el pueblo, el imperio y la figura del líder, articulándose de este modo, los principios rectores que definen al imaginario del pueblo alemán.[125] La propaganda en ocasiones también pretendía mostrar una imagen más cercana y afable del *Führer*, en la que carteles de carácter claramente propagandístico mostraban el rostro más amable de Hitler,



"Es lebe Deutschland!" c..30'

[123] Véase Jaime Prada (2009): *La propaganda política gráfica como un elemento que influye en la conformación del nacionalsocialismo alemán entre los años de 1920 a 1940*. Universidad Colegio Mayor de nuestra señora del Rosario, Facultad de ciencia política y gobierno, Bogotá, p. 40.
[124] Véase anexo, ilustración 21. Cartel propagandístico de los años treinta. Traducción del autor.
[125] Véase anexo, ilustración 22. Cartel propagandístico de 1938. Traducción del autor.

sonriente y rodeado de niños[126]. Como se ha apuntado anteriormente, la juventud alemana fue la que más fidelidad y lealtad demostró hacia el Führer Adolf Hitler y al ideal que este representaba[127]. Sin duda, el régimen del Tercer Reich le otorgó una gran importancia al papel que debería desempeñar la juventud, como señala Jaime Prada: *Una parte de la propaganda política gráfica, desde 1933 en adelante, se preocuparía por persuadir a los jóvenes que no tenían referencias del conjunto de valores y tradiciones del siglo anterior, por lo cual sería necesario que fueran educados bajo esos preceptos*. Y añade: *[…] tenían como propósito hacer que esas nuevas generaciones vieran en el Führer al líder único por el cual se debería incluso sacrificar la vida.*[128] En este contexto, el fuerte vínculo que se pretendía desarrollar entre la juventud y el *Führer* lo podemos apreciar claramente en un cartel propagandístico de 1936. En un primer plano, un joven ataviado con la característica uniformidad de las juventudes Hitlerianas mira con decisión al frente, mientras que en el fondo y en una tonalidad más difuminada, se observa el rostro de Hitler que también mira con decisión al frente. En la parte superior puede leerse: *Jugend dient dem Führer* (La juventud sirve al líder), mientras que en la parte inferior del cartel también puede leerse: *Alle zehnjährigen in die HJ* (Todos los jóvenes de diez años a las juventudes Hitlerianas)[129]. Los jóvenes de las juventudes Hitlerianas, en su mayoría, al hacerse adultos estaban destinados a enrolarse a la *Wehrmacht* o a las *S.S*. Tal precepto lo observemos en otro cartel propagandístico de los años treinta. En primer plano, un joven con la uniformidad de las juventudes Hitlerianas, camina de frente con decisión, al fondo, en pose similar un soldado de la *Werhmacht*; en el inferior puede leerse: *Offiziere von morgem* (El oficial del mañana)[130].

[126] Véase anexo, ilustración 23. Cartel propagandístico.
[127] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 284.
[128] Jaime Prada (2009): *La propaganda política gráfica como un elemento que influye en la conformación del nacionalsocialismo alemán entre los años de 1920 a 1940*, pp. 43-44.
[129] Véase anexo, ilustración 24. Cartel propagandístico de 1936. Traducción del autor.
[130] Véase anexo, ilustración 25. Cartel propagandístico de los años treinta. Traducción del autor.

En lo referente al papel que debía desempeñar la mujer bajo la concepción Nacionalsocialista, en su carácter sexista, esta estaba destinada a dos funciones fundamentales, es decir, a la fecundidad y a la maternidad. Era su cometido encargarse de criar niños fuertes y sanos que en un futuro servirían al Reich. Esta concepción ideológica se refleja claramente en otro cartel perteneciente a mediados de la década de los años treinta. En él observamos a una madre amamantando a su hijo. El tratamiento racial resulta evidente, apreciándose tanto en la madre como en el niño las características raciales estereotipadas de la raza aria. En el fondo también se divisa un paraje de carácter bucólico, con un hombre labrando la tierra y un pueblo rural. Llama la atención el elemento rúnico que se puede apreciar en la parte superior izquierda del cartel, el uso de la simbología en la propaganda y uniformidades era una constante recurrente del régimen. Por último, en la parte inferior puede leerse: *Unterstüst das hilfswerk mutter und Kind* (Echad una mano a las ONG, madre e hijo)[131]. No obstante, aunque el papel de la mujer fue adquiriendo un rol cada vez más limitado y vinculado, como se ha apuntado, a la fecundidad y maternidad, las jóvenes escolares también eran adoctrinadas bajo el ideario de los nazis y movilizadas a labores en beneficio a la comunidad.[132] Un claro ejemplo lo podemos apreciar en un cartel propagandístico de 1938-1939 diseñado por Hermann Witte. En él observamos a una muchacha con una hucha que sostiene en su mano derecha. Le acompaña una frase dice: *Baut, jugendherbergen und heime* (construyamos albergues y hogares)[133].



Mutter und Kind.c. 30'

Otra de las premisas que defendían los nazis constantemente era la de la comunidad del pueblo[134]. Bajo la concepción ideológica del nacionalsocialismo, lo que se pretendía (al menos en la teoría) era hermanar a las diferentes clases sociales, a diferencia de lo que postulaba el comunismo de enfrentarlas. Un ejemplo que refleja claramente este sentimiento de hermandad, lo observamos en un cartel propagandístico

[131] Véase anexo, ilustración 26. Cartel propagandístico de mediados de la década de los años treinta. Traducción del autor.
[132] Clark Toby (2000)*: Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 48.
[133] Ver anexo, ilustración 27. Cartel propagandístico de 1938-39. Traducción de elaboración propia.
[134] Véase Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, pp. 55-61.

de 1933. En él, podemos apreciar en un primer plano, a trabajadores de diferentes clases sociales estrechándose la mano, mientras que en el fondo se observa la tradicional camaradería existente entre los soldados del ejército. En resumen, la idea es mostrar como esa camaradería entre soldados también ha de darse en los trabajadores civiles, en el que todos son miembros del Deutsche ArbeitsFront DAF (Frente del Trabajo Alemán) independientemente del estrato social al que pertenecieran. En el cartel puede leerse: *damals wie heute wir bleiben kameraden die Deutsche Arbeitsfront* (Entonces y ahora nosotros seguimos siendo compañeros del Frente del Trabajo Alemán)[135].



Cartel propagandístico de los años 20

Durante el régimen del Tercer Reich, del mismo modo que se utilizaban los carteles políticos para ennoblecer los valores e ideales que defendían los nazis, se empleaba también para estigmatizar a los que eran considerados como los principales enemigos de Alemania, concentrándose fundamentalmente en el Bolchevismo y el judaísmo. Un claro ejemplo lo encontramos en un cartel propagandístico de la década de los años veinte[136]. En él observamos una serpiente de tres cabezas, en el que cada una de ellas es representada por los males que afligían y hacían peligran la seguridad y bienestar de Alemania y del pueblo alemán, observamos en las cabezas: la estrella de cinco puntas del ejército rojo, el Sombrero obrero y la prominente nariz supuestamente característica inconfundible del elemento judío, acompañada a su vez por la estrella de David que presenta al judaísmo. Nos encontramos, por tanto, ante un cartel donde destaca la exageración y desfiguración intencionada. Por su parte, en el cuerpo observamos también las siglas de esos males: el K.P.D. (el partido comunista alemán), nuevamente la estrella de David (el judaísmo), RF (Frente Rojo) y el SPD (Partido Socialdemócrata alemán). Como solución y antítesis a estos elementos, observamos al incipiente movimiento Nacionalsocialista que defendía los valores tradicionales que estos defendían[137]. En la misma línea, a la imagen ya de por sí estereotipada que se pretendía dar al elemento judío se combinaba nuevamente con la

[135] Véase anexo, ilustración 28. Cartel propagandístico de 1933. Traducción del autor.
[136] Véase anexo, ilustración 29. Cartel propagandístico de mediados de la década de los años veinte.
[137] Jaime Prada (2009): *La propaganda política gráfica como un elemento que influye en la conformación del nacionalsocialismo alemán entre los años de 1920 a 1940*, pp. 34-36.

exageración y la transfiguración. Un ejemplo de ello lo observamos en un cartel realizado en 1938 para la exposición en Viena del film *El judío errante*. En el cartel observamos en una grotesca exageración la estereotipada imagen del judío.[138] De nariz prominente, se muestra un rostro verdaderamente degenerado y decadente. En una mano sostiene unas cuantas monedas, asociándolo al capitalismo. Con pose acaparadora, se le muestra avaro, vil, sucio, capitalista prestamista, racialmente inferior. A su vez observamos como también se le asocia al comunismo, pues también se muestran la hoz y el martillo.

Durante los años de la guerra, cuando la derrota se hacía cada vez más inminente, el régimen intentó incentivar el esfuerzo bélico del pueblo alemán a través del miedo o el patriotismo. En lo referente a lo primero, se procuraba mostrar lo que podía significar la derrota. En este contexto, en un cartel perteneciente al año 1943, cuando se había producido la derrota de Stalingrado, se representa lo que significaría la victoria en contraposición a la derrota. En el cartel se puede leer: *Sieg oder Bolschewimus* (Victoria o bolchevismo). La victoria es representada a través de una madre con su hijo, felices y sanos, en paz y armonía, mientras que la derrota es mostrada por medio de la más absoluta decadencia, manifestándose el caos, la enfermedad y el malestar del pueblo[139]. Otro ejemplo de manipulación propagandística con el propósito de alcanzar unos fines muy concretos lo observamos en otro cartel más tardío. Este hace referencia a la movilización de 1945, en el que el partido recogió un lema de los tiempos de la Primera Guerra Mundial para solicitar el apoyo del pueblo e incentivar el patriotismo, recordando, cómo se puede leer en el cartel: *Harte zeiten, harte pflichten, harte herzen* (en tiempos duros, cuando los deberes son más duros, los corazones deben ser duros). Se observa luchando en el frente tanto al soldado como al civil, e incluso las mujeres colaboran en la elaboración de armas y suministros que posibilitaban la continuidad de la lucha[140]. El régimen durante la guerra también incentivó el esfuerzo y colaboración del pueblo, asociando el esfuerzo bélico no sólo en el soldado que se encuentra combatiendo directamente en el frente, sino en los trabajadores que se hallan en las fábricas, desarrollando armas y suministros bélicos que posibilitan el mantenimiento del frente. Esta idea queda claramente reflejada en un cartel

---

[138] Véase anexo, ilustración 30.
[139] Véase anexo, ilustración 31. Cartel propagandístico de 1943. Traducción del autor.
[140] Véase anexo, ilustración 32. Cartel propagandístico de 1945. Traducción del autor.

realizado en el invierno de 1940-1941, donde puede leerse: *Du bist front* (Tú eres el frente)[141].

Por su parte, a medida que la guerra avanzaba y las bajas alemanas cada vez eran más elevadas, el régimen, en un intento reestructurar las filas procedió al reclutamiento de hombres en los territorios ocupados, muchos de ellos se enrolarían en las denominadas *Waffen* S.S. Un ejemplo de ello lo observamos en el cartel propagandístico para el reclutamiento de franceses, en el que puede leerse: *avec tes camarades européens sous le signe tu vaincras* (con tus compañeros europeos bajo el signo vencerás)[142]. Incluso se desarrollaron carteles para territorios que finalmente no lograrían ser ocupados, como es el caso de Inglaterra. Tal es el caso de un póster realizado para tal fin donde puede leerse: *Your place is here*! (Tú lugar está aquí)[143].

3.5 Los artistas y sus obras

Tras la implantación del Tercer Reich en 1933, como se ha apuntado anteriormente, Alemania experimentó una considerable fuga de artistas que no encajaban con las directrices del nuevo régimen[144]. Los que quedaron en Alemania tenían dos opciones: amoldarse a los nuevos esquemas nazis o ser relegados al ostracismo más absoluto. Al igual que ocurría con la complejidad de discernir entre la población que apoyó al régimen por convicción ideológica de los que lo hicieron por miedo o por mera supervivencia ante un régimen totalitario, lo mismo ocurre con los artistas del Tercer Reich. Si hay un artista que cumplía perfectamente las expectativas nazis, ese era Arno Breker, como refleja Richard Evans: *El tipo de escultor por quien los nazis podían sentir un entusiasmo genuino era Arno Breker*.[145] Nacido en 1900, las influencias artísticas de Breker se nutrían de artistas no germanos, especialmente de la escultura clásica greco-romana, sintiendo especial predilección por artistas como Miguel Ángel, como ya pudimos observar anteriormente en su obra *Alerta*. Breker, era apolítico, pero pronto sufriría el hechizo del nacionalsocialismo y sus obras terminarían contagiándose de los gustos artísticos que anhelaban los nazis, como podemos observar en las obras *Alerta*,

---

[141] Véase anexo 33. Cartel bélico de carácter propagandístico realizado en el invierno de 1940-1941. Traducción del autor.
[142] Véase anexo, ilustración 34. Cartel propagandístico de reclutamiento. Traducción del autor.
[143] Véase anexo, ilustración 35. Cartel propagandístico de reclutamiento. Traducción del autor.
[144] Richard Evans (2003): *La llegada del Tercer Reich*, p. 454.
[145] Richard Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder*, p.172.

Predestinación, *Camaradería* o *La partida del guerrero*, como señala Richard Evans: *[…] pronto empezó a limar los perfiles inacabados de sus obras, volviéndolas más impersonales y dándoles una calidad más monumental y menos íntima, proyectando dureza, vigor y agresividad a sus figuras y dejando de lado las cualidades humanas más suaves de que las había dotado en los años veinte*. Y añade: *A mediado de los años treinta, Breker producía desnudos masculinos macizos y supermusculados, superhombres arios de piedra*.[146] A Breker también se le encargaban obras para el propio Hitler, como es el caso del Busto de Richard Wagner (compositor favorito del *Führer*), que fue destinada al Berghof[147].

El otro gran escultor del Tercer Reich, Josef Thorak, sentía una especial predilección por la monumentalidad y la masculinidad de figuras hercúleas, cuya máxima expresión la observamos en el relieve escultórico *Monumento al trabajo*, donde las tres figuras empujan unos bloques en un claro paroxismo de esfuerzo conjunto[148]. Evidentemente estas características también encajaban con la visión artística del régimen y, por ende, no ha de extrañarnos que tanto Arno Breker como Josef Thorak fueran nombrados los escultores oficiales del Tercer Reich. Distinta fue la trayectoria del escultor Georg Kolbe. Su postura durante el periodo nazi fue bastante ambivalente, pues pese a que sus obras encajaban en los esquemas establecidos por el Tercer Reich, por el contrario, se negó al desarrollo del monumentalismo. Además, resulta comprensible que Kolbe nunca lograra alcanzar el estatus de artista oficial del régimen como si lo obtuvieron Breker y Thorak, pues, a diferencia de estos, las obras de Kolbe desprendían de manera soterrada cierto carácter intimista, como podemos observar en el *Círculo de esculturas* del Parque Rotschild, Frankfurt[149]. Por su parte, las obras del escultor Fritz Klimsch fueron asimiladas sin ningún tipo de problema por el régimen[150].

En el caso de los pintores, en líneas generales ocurría exactamente lo mismo. Uno de los más importantes fue el pintor Adolf Ziegler, cuyas numerosas representaciones de desnudez le valió el apodo de “Maestro nacional del Vello Pubiano”[151]. Su obra más representativa, *Los cuatro elementos*[152], decoraba la sala de estar de la Casa del *Führer*,

[146] Richard Evans (2005): *El Tercer Reich en el poder*, p. 172.
[147] Véase anexo, ilustración 12.
[148] Richard Grunberger (2007): *Historia social del Tercer Reich*, p. 450.
[149] Véase anexo, ilustración 7.
[150] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich*, p. 183.
[151] Richard Grunberger (2007): Historia social del Tercer Reich, p.449.
[152] Véase anexo, ilustración 20.

en Munich.[153] Asimismo, pintores como Adolf Wissel o Werner Peiner, se adaptaron bastante bien a los postulados nazis. Sus representaciones, de temáticas recurrentes, la naturaleza, el hombre y su relación con la misma, el campesinado, y la cuestión racial son una clara prueba de ello, sin tener que desprenderse de sus vínculos con el romanticismo, a excepción de la individualidad de este movimiento artístico, que no encajaba con las directrices nazis.

El proceso de purificación artística que llevó a cabo el régimen a través de la censura, al que ya hemos aludido propició una auténtica fuga de artistas, como es el caso de George Grosz. Los que se quedaron en Alemania sucumbieron al ostracismo. Es el caso de la célebre Käthe Kollwitz que fue obligada a dimitir de la Academia Prusiana[154]. Sus representaciones pictóricas y gráficas reflejaban el lado más oscuro de la guerra, mostrando su clara animadversión y rechazo a la misma. Un claro ejemplo lo podemos observar en *Nunca jamás otra guerra*[155], realizada en 1924 en alusión a los horrores de la Primera Guerra mundial. Asimismo, ella misma sufrió directamente el conflicto, al perder a uno de sus dos hijos en Bélgica el 22 de octubre de 1914[156]. En este contexto, también destaca otra de sus famosas representaciones, concretamente, *Los supervivientes*[157], realizada en 1923, donde se puede leer; Krieg dem Krieg (Guerra a la guerra). En ella se puede apreciar una madre con niños, probablemente en alusión a todas las madres que como ella perdieron a su hijo en el frente, como señala Mercedes Valdivieso: *El tema de la madre que intenta proteger a sus hijos con su propio cuerpo será una constante en la obra de Kollwitz*.[158] Debido a sus vínculos con el modernismo y al arte vanguardista, a su evidente influencia expresionista y a su animadversión hacia la guerra, resulta comprensible que fuera censurada y rechazada por un régimen belicista que propugnaba precisamente todo lo contrario. La censura prohibió taxativamente la exposición de sus obras y fueron retiradas de los museos. También fue expulsada de la Academia de Bellas Artes y a derecho alguno de remuneración económica. Sin embargo, pese a todo, el régimen mostró una actitud un tanto “suave” con ella si se la compara con otros artistas:

---

[153] Peter Adam (1992): *El arte del Tercer Reich*, p. 284.
[154] Richard Evans (2003): *la llegada del Tercer Reich*, p. 457.
[155] Véase anexo, ilustración 36.
[156] Véase Mercedes Valdivieso (2006): “Kathe Kollwitz; un grito contra la guerra”, *Actas del XVI Congreso Nacional del Arte*, Ed. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria vol. 1º, p. 958.

[157] Véase anexo, ilustración 37.
[158] Véase Mercedes Valdivieso (2006): “Kathe Kollwitz; un grito contra la guerra”, *Actas del XVI Congreso Nacional del Arte*, Ed. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria vol. 1º, p. 958.

En comparación, sin embargo, con el destino de otros artistas e intelectuales, las represalias que sufrió Kollwitz por parte del régimen nazi fueron relativamente suaves. No era judía, ni tampoco estaba afiliada a ningún partido de izquierdas […]. Y añade: *[…] su avanzada edad y el gran prestigio del que gozaba fueron, seguramente, algunos de los factores que concurrieron en el hecho de que sólo fuese relegada a una especia de exilio interior*.[159]

4. CONCLUSIONES

Durante los casi doce años de existencia del Tercer Reich, el Arte, en todas sus vertientes, se vio subyugado ante una censura que se extendía y se hacía notar en las diferentes manifestaciones artísticas. Los nazis defendían la idea de que en Alemania se estaba produciendo con la llegada de estos una auténtica revolución cultural, pero tal aseveración dista mucho de ser cierta. Más bien ocurrió todo lo contrario. Durante la República de Weimar, pese a que a nivel político, económico y social mostró unas flagrantes deficiencias, condicionadas en gran medida a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y las volatilidades económicas que caracterizaron al periodo de entreguerras, generadas especialmente por el Crack del 29 y el Impacto de la Gran Depresión en la ya de por sí debilitada economía alemana, a nivel cultural fue bastante prolífera. En este contexto, la República de Weimar supuso un periodo de florecimiento artístico, las vanguardias proliferaban y numerosos artistas de renombre internacional eran alemanes. Sin embargo, con la implantación del nuevo régimen, la censura subyugó y puso fin a este despertar artístico. Probablemente, podamos afirmar que la llegada de los nazis supuso un considerable retroceso artístico para el país, porque las vanguardias, que era el tipo de arte que imperaba en Europa fue catalogado como arte degenerado y anti-alemán, sucumbiendo este a la censura y siendo totalmente prohibido. Cuando estudiamos el arte del Tercer Reich debemos separar lo artístico de lo ideológico, al menos a la hora de juzgarlo. Es cierto que, en líneas generales, los nazis no inventaron nada nuevo desde el punto de vista artístico. Los nazis no inventaron nada nuevo, no aportaron prácticamente nada que no se hubiese realizado en algún periodo anterior. Más bien lo que los nazis hicieron fue rescatar un tipo de arte, claramente greco-romano al que

[159] Véase Mercedes Valdivieso (2006): "Kathe Kollwitz; un grito contra la guerra", *Actas del XVI Congreso Nacional del Arte*, Ed. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria vol. 1º, p. 961.

le adjuntaron una serie de connotaciones propias donde la cuestión racial fue precisamente la mayor aportación propiamente nazi. Sin embargo, pese a ello, la calidad de ciertas obras resulta incuestionable y, por tanto, la calidad de determinados artistas que trabajaron fervientemente para el régimen, como es el caso de Arno Breker es indiscutible.

Se ha tendido a afirmar que el arte desarrollado durante el Tercer Reich es un arte carente de personalidad, un arte que no expresa ningún tipo de individualidad. Sin embargo, es precisamente esa cuestión la que el régimen pretendía transmitir. El autor Robert S. Wistrich, en alusión a la escultura *Alerta*[160] de Arno Breker llegó a señalar que provoca una sensación de entumecimiento, aludiendo precisamente al sentimiento de autoridad, brutalidad y respeto que la obra transmitía[161]. Al transmitir estas sensaciones, la intencionalidad de los nazis superó sus expectativas, puesto que lograron transmitir lo que perseguían, es decir, identificarlo con su ideología. El arte de los nazis lo podemos identificar como el punto álgido de una perfección muerta, un arte que transmitía una serie de mensajes que respondía a un programa totalitario impuesto en todos los rincones y vidas de los ciudadanos. Nos encontramos, por tanto, ante un arte de propaganda, un arte al servicio del régimen no por ello exento de gran calidad. Las artes plásticas manifestaron un importante papel propagandístico, de hecho, podemos considerar que la propaganda fue precisamente la razón de ser de estas manifestaciones artísticas. No obstante, como hemos apuntado anteriormente, no todas alcanzaron un papel propagandístico de las mismas dimensiones. La pintura, por su carácter intimista, fue la que desempeñó un papel menos notorio a nivel de propaganda. La escultura, por el contrario, por su carácter público si tuvo un papel mucho más destacado que la pintura en este sentido. No obstante, la cartelería, por su bajo coste y por su fácil impresión fue, con diferencia la que tuvo a nivel propagandístico un papel de mayor importancia. No solo a raíz de la llegada al poder de los nazis, sino desde los comienzos del partido ya se hizo evidente para estos el gran papel que podían desempeñar el Arte, en todas sus manifestaciones, para atraer a las masas. Efectivamente, nos encontramos ante un arte de masas, un arte por y para el pueblo, un arte destinado a adoctrinar y subyugar a la población alemana acorde a los esquemas, postulados y valores que propugnaban los

[160] Véase anexo, ilustración 1.
[161] Robert S. Wistrich (1995): *Weekend in Munich. Art, Propaganda and Terror in the Third Reich*, p. 79.

nazis. La individualidad, en toda su extensión, debía sucumbir ante la colectividad y la idea de comunidad del pueblo que tanto postulaban los nazis.

Las repercusiones del arte desarrollado durante el Tercer Reich resultan evidentes. Artísticamente hablando, independientemente de su carga ideológica y política demostraron una gran calidad de ejecución. El tratamiento de las figuras es excelente en la pintura y sobre todo en la escultura. Del mismo modo que el uso inteligente de los colores y simbolismos usados para la cartelería son verdaderamente soberbios, conteniendo aspectos que a día de hoy siguen presentes en la publicidad y medios de comunicación, siendo además a día de hoy objeto de estudio. Asimismo, se ha de señalar que el arte del Tercer Reich representa un documento histórico fidedigno de un gran valor histórico. Es necesario romper tabúes y establecer una mayor profundización en el estudio y conocimiento del Tercer Reich a través del arte, pues resulta indispensable y tienen un valor tan importante lo tienen los documentos escritos. A día de hoy, la República Federal de Alemania no permite un fácil acceso a las obras de este periodo, y por supuesto nunca se ha realizado una exposición o exhibición de ninguna obra realizada durante este periodo. Ello a nuestro juicio responde a un grave error que invita a la reflexión. Del mismo modo que los campos de concentración y de exterminio se han convertido en museos para concienciar al mundo de las consecuencias que pueden acarrear los regímenes totalitarios y las guerras, del mismo modo ha de hacerse con las obras artísticas. Confiscar y relegar el arte del Tercer Reich al olvido consideramos que representa un grave error, es más bien un obstáculo al estudio y conocimiento de este periodo. Resulta necesario que se produzca una apertura al acceso de estas obras, del mismo modo que es indispensable que estas se pongan al servicio de los historiadores para futuros estudios pues, como se ha señalado, su valor documental es incuestionable y es necesario establecer una mayor profundización de estudio a través del arte.

5. BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Peter (1992): *El arte del Tercer Reich*, Barcelona, Tusquets Editores.

ALY, Götz (2006): *La utopía Nazi: cómo Hitler compró a los alemanes*. Barcelona, Crítica.

BURLEIGH, Michael (2002): *El Tercer Reich: Una nueva Historia*. Madrid, Taurus.

CLARK, Toby (2000): *Arte y Propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal ediciones.

EVANS, Richard (2003): *La llegada del Tercer Reich*. Barcelona, Ediciones Península.

EVANS, Richard (2005): *El Tercer Reich en el poder*. Barcelona, Ediciones Península.

EVANS, Richard (2011): *El Tercer Reich en Guerra*. Barcelona, Ediciones Península.

FRITSZCHE, Peter (2009): *Vida y Muerte en el Tercer Reich*. Barcelona, Crítica.

GRUNBERGER, Richard (2007): *Historia social del Tercer Reich*. Barcelona, Ariel.

HINZ, Berthold (1978)*: Arte e Ideología del Nazismo.* Valencia, Editor Hernando Torres.

HITLER, Adolf (2008): *Mein kampf*. Barcelona, Ediciones Ojeda.

JUDT, Tony (2005): *Postguerra*. Madrid, Taurus.

LOZANO, Álvaro (2011): *La Alemania nazi 1933-1945*. Madrid, Marcial Pons.

MACDONOGH, Giles (2009): *Hitler 1938, el año de las grandes decisiones*. Barcelona, Crítica.

MANCEBO, Juan (2006): "Imágenes del poder. Arte, política y Guerra durante el III Reich". *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte,* T.I, pp. 751-761, Las Palmas de Gran Canaria.

MANCEBO, Juan (2007): *"La organización de la locura. La dimensión artística del tercer Reich".* Universidad de Castilla la Mancha.

PEREIRA, Juan (2001): *Historia de las relaciones internacionales contemporáneas*. Barcelona, Ariel.

PRADA, Jaime (2009): *La propaganda política gráfica como un elemento que influye en la conformación del nacionalsocialismo alemán entre los años de 1920 a 1940*.

Universidad Colegio Mayor de nuestra señora del Rosario, Facultad de ciencia política y gobierno, Bogotá.

RUÍZ, Pilar (1997): *El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias*. Questiones publicitarias, (6), 63-72.

SALA, R (2003): *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona, Acantilado.

SCHULTZ, Francisca (2009): *El cuerpo femenino en el arte alemán como estrategia política del Tercer Reich*. Tesis doctoral Universidad de Chile, Facultad de Artes, departamento de Historia y Teoría de las Artes. Santiago.

VALDIVIESO, Mercedes (2006): "Käthe Kollwitz: un grito contra la guerra". *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte,* T.I, pp. 953-965, Las Palmas de Gran Canaria.

WISTRICH, Robert S. (1995): *Weekend in Munich. Art, Propaganda and Terror in the Third Reich*. London, Pavilion.

WEBGRAFÍA

GERMAN PROPAGANDA ARCHIVE [En línea]: << http://www.bytwerk.com/gpa/posters1.htm>> [Fecha de consulta: 07/07/2016]

6. ANEXO DE IMÁGENES



Ilustración 1 Arno Breker *"Alerta" c.* 1939



Ilustración 2 Miguel Ángel *David c.* 1501- 1504



Ilustración 3 Arno Breker *La Partida del guerrero*



Ilustración 4 Kurt Schdmid-Ehmen *Águila c.* 1934



Ilustración 5 Fritz, Klimnsch *Galatea,* Gran exposición de arte alemán, *c* 1939

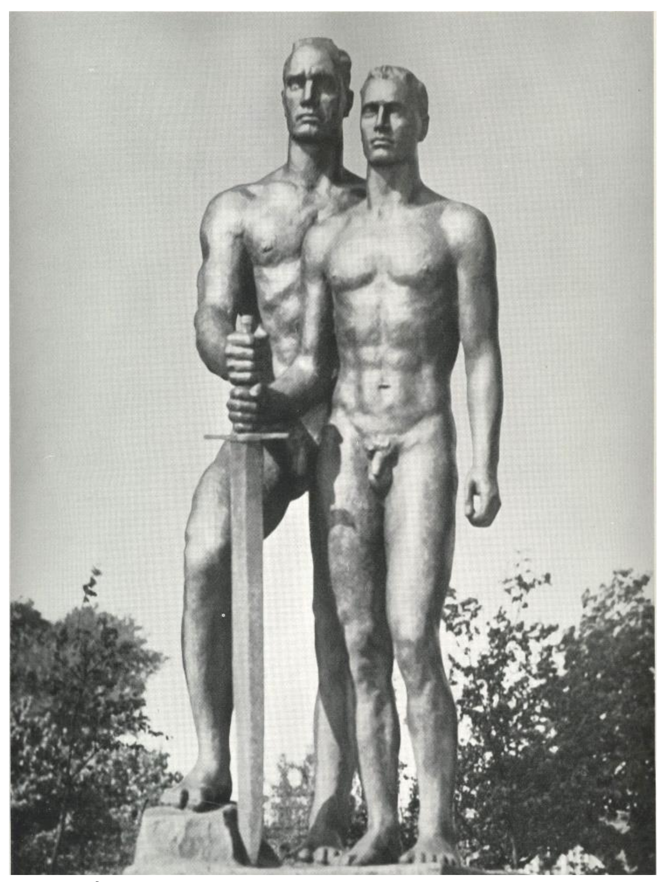


Ilustración 6 Georg Kolbe, *Monumento conmemorativo,* Stralsund, *c.* 1935

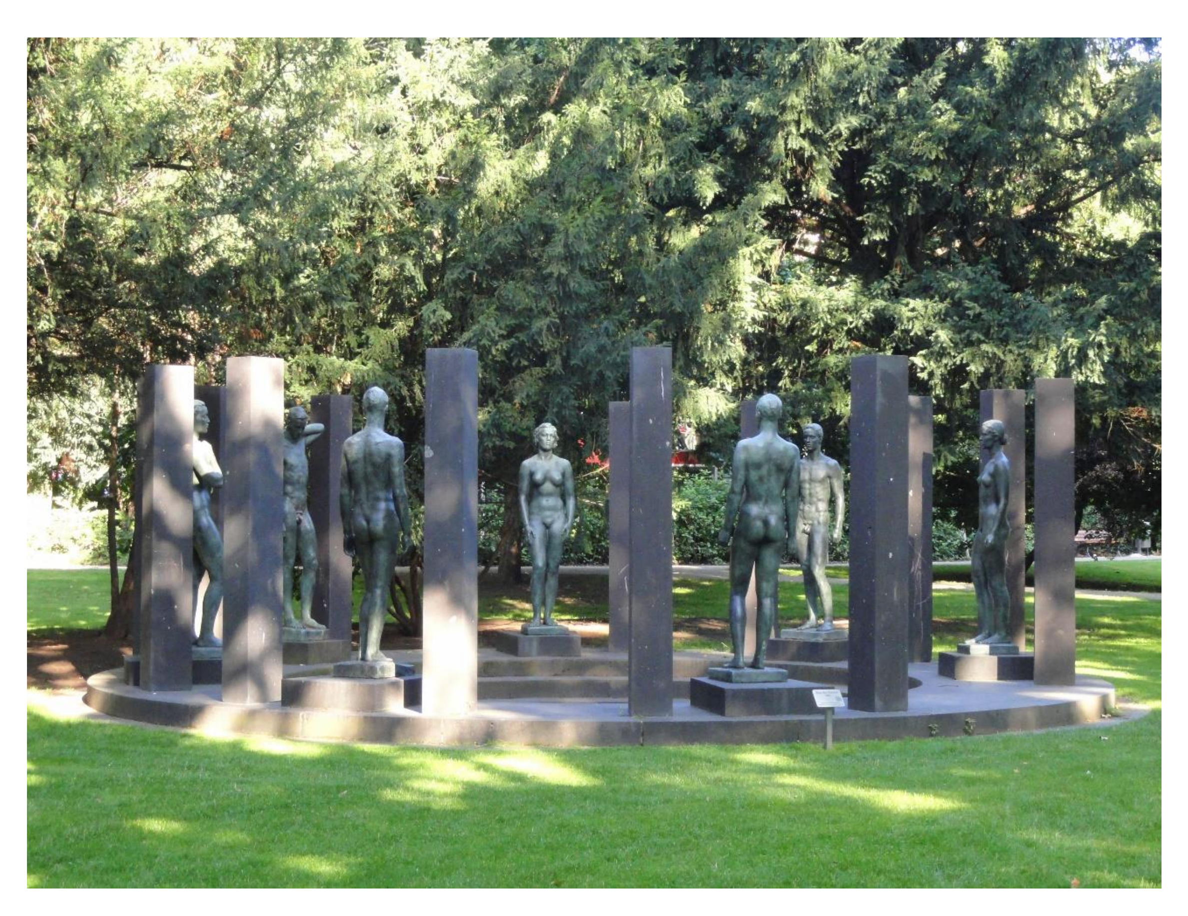


Ilustración 7 Georg Kolbe*, Círculo de esculturas del parque Rothschild,* Frankfurt

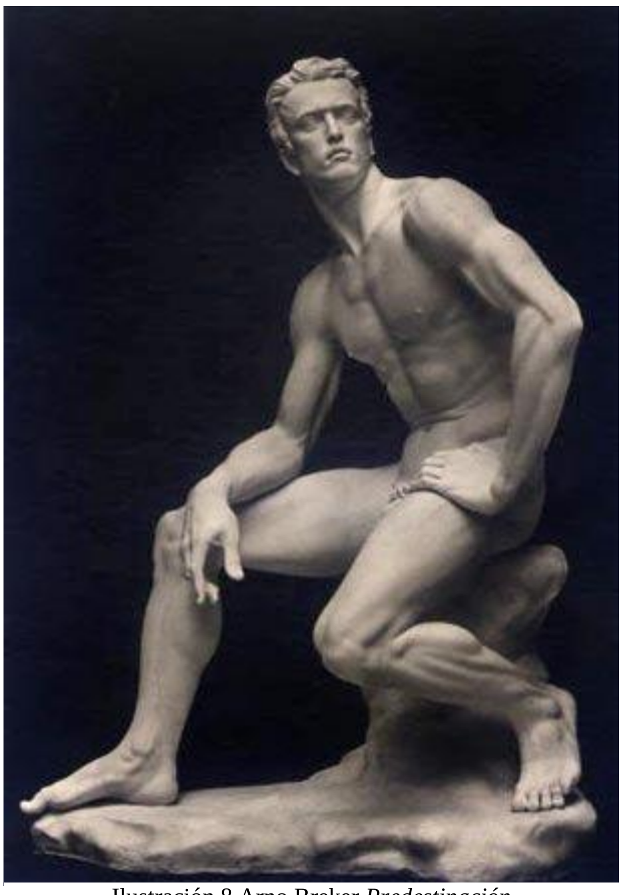


Ilustración 8 Arno Breker *Predestinación*



Ilustración 9 Arno Breker *Camaradería c.* 1938 modelo

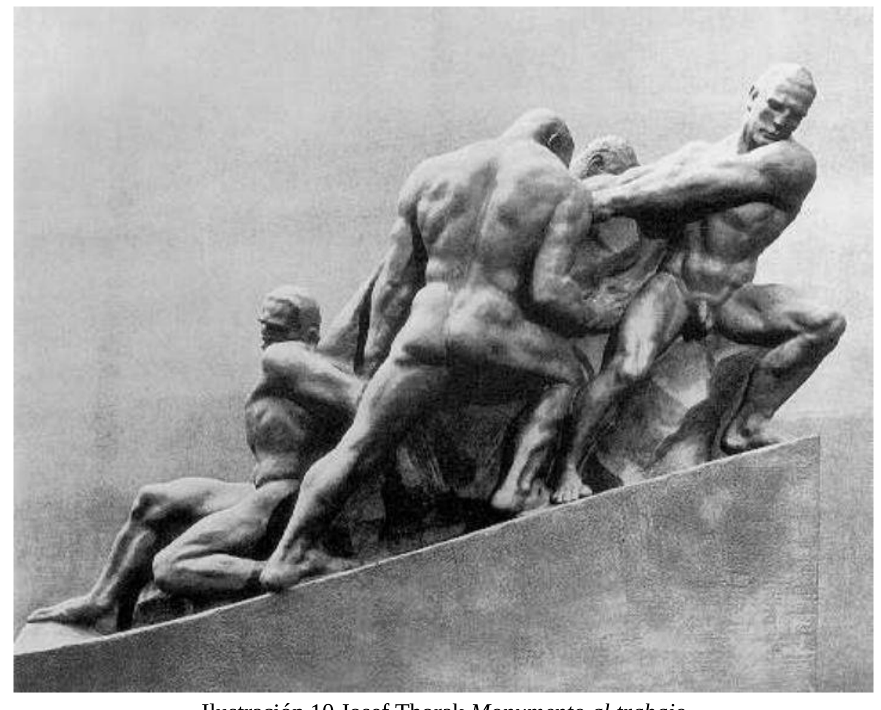


Ilustración 10 Josef Thorak *Monumento al trabajo*



Ilustración 11 Adolf Wamper, *El genio de la victoria c.* 1940

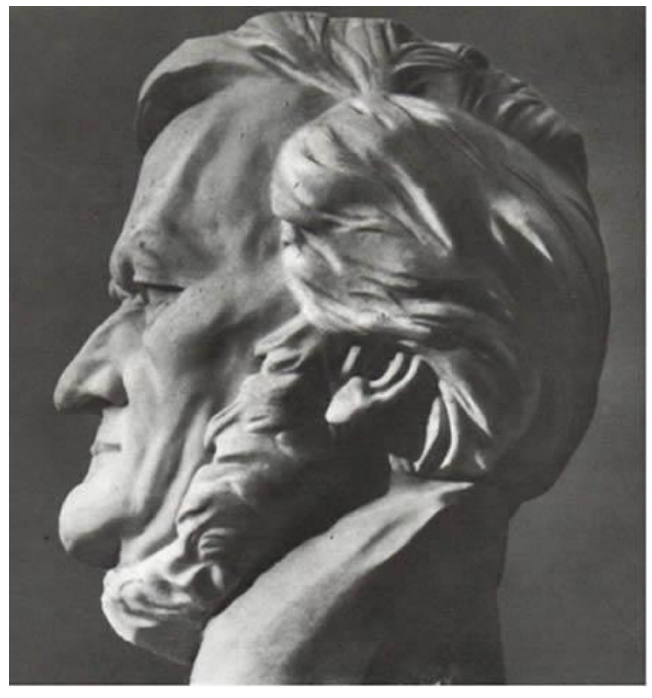


Ilustración 12 Arno Breker Escultura *Wagner perfil c.* 1941

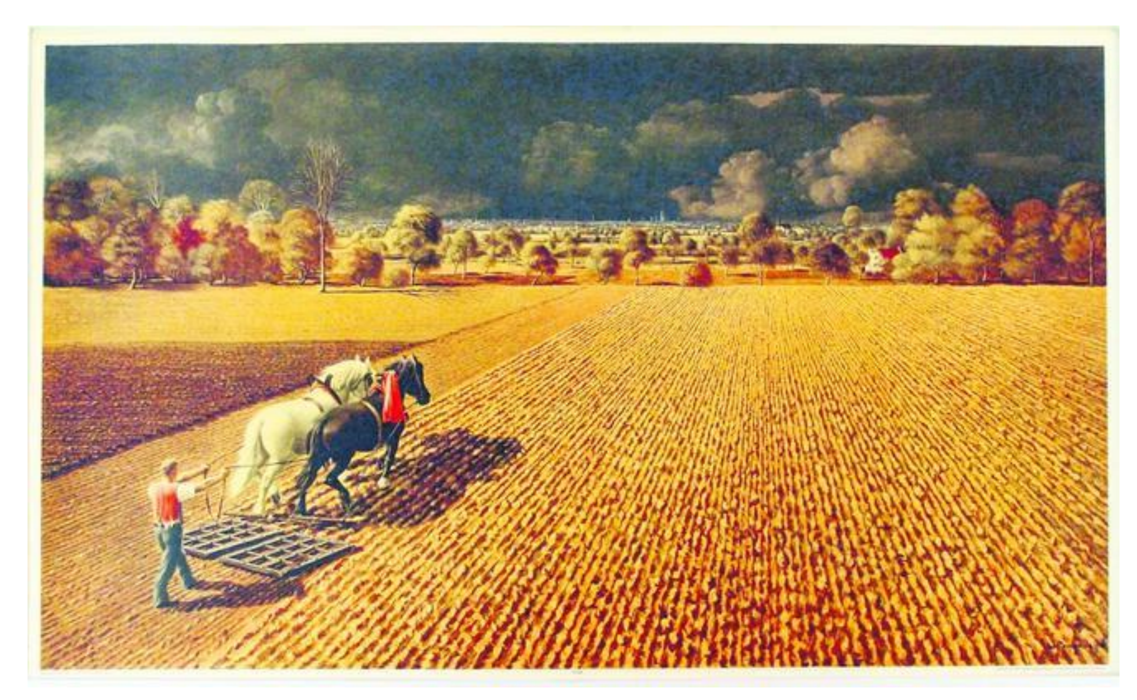


Ilustración 13 Werner Peiner *Tierra alemana*



Ilustración 14 Adolf Wissel *Familia campesina de Kahlenberg, c.* 1939



Ilustración 15 Leopold Schmutzler, *Campesinas regresando del campo, c.*1939



Ilustración 16 Gisbert Palmié, *La recompensa del trabajo c.* 1933



Ilustración 17 Albert Janesh *Deporte acuático c.* 1936



Ilustración 18 Hubert Lanzinger, *El abanderado c.* Posterior a 1933



Ilustración 19 Ivo Saliger *El juicio de Paris, c.* 1939



Ilustración 20 Adolf Ziegler *Los 4 elementos*

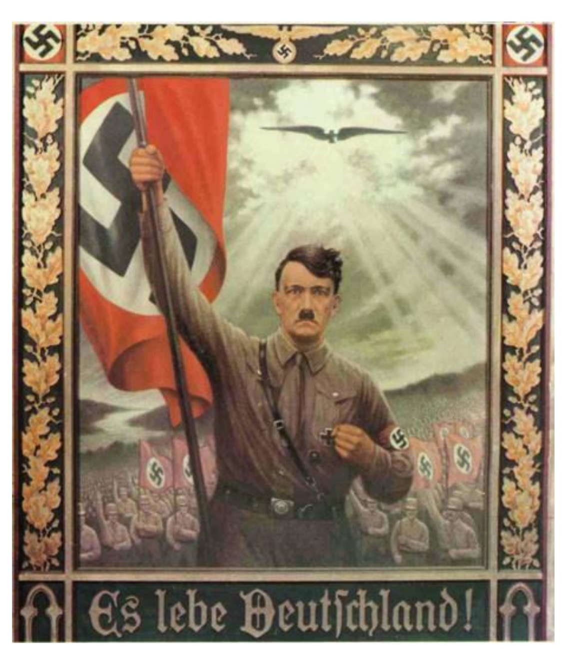


Ilustración 11 *Alemania Vive!*



Ilustración 22 *Hitler*



Ilustración 23 *"Hitler con niños*



Ilustración 24 *Hitler Jugend, La juventud sirve al Führer*



Ilustración 25 *El oficial del mañana*



Ilustración 26 *"Madre y niño*



Ilustración 27 *Construyamos albergues y hogares* 1938-1939



Ilustración 28 Cartel propagandístico



Ilustración 29 *Cartel propagandístico de los años 20*



Ilustración 30 *Cartel Antisemita el Judío Errante*



Ilustración 21 *Victoria o Bolchevismo*



Ilustración 32



Ilustración 33 *Tu eres el frente*



Ilustración 34 *Cartel propagandístico de carácter bélico*



Ilustración 35 *Cartel de reclutamiento*

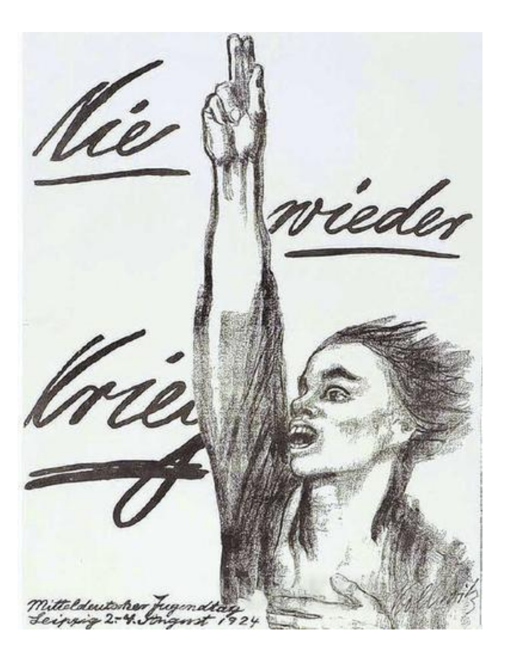


Ilustración 36 *Nunca jamás otra guerra*



Ilustración 37 *Los supervivientes*